

*MASTER  
NEGATIVE  
NO. 93-81475-1*

MICROFILMED 1993

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the  
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the  
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from  
Columbia University Library

# **COPYRIGHT STATEMENT**

**The copyright law of the United States - Title 17, United States Code - concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material.**

**Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or other reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.**

**This institution reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.**

*AUTHOR:*

CORVINUS, HERMANN

*TITLE:*

SCHILLER'SSCHE UND  
GOETHE'SSCHE...

*PLACE:*

BRAUNSCHWEIG

*DATE:*

1886

Master Negative #

93-81475-1

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES  
PRESERVATION DEPARTMENT

**BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET**

2KS/SAVE Books FUL/BIB NYC93-B4148 Acquisitions NYC9-YG  
Record 1 of 0 - SAVE record  
UNI  
ID:NYC93-B4148 RTYP:a ST:s FRN: MS: EL: AD:05-10-93  
CC:9668 BLT:am DCF:? CSC:? MOD: SNR: ATC: UD:05-10-93  
CP:gw L:ger INT:? GPC:? BIO:? FIC:? CON:???  
PC:s PD:i886/ REP:? CPI:? FBI:? ILC:???? II:?  
MMD: OR: POL: DM: RR: COL: EML: GEN: BSE:  
040 NNC=lcNNC  
100 1 Corvinus, Hermann  
245 10 Schiller'sche und Gothe'sche Gedichte in lateinischer Uebertragung=ih  
[  
microform].  
260 Braunschweig,=ibDruck von Joh. Heinr. Meyer,=ici886.  
300 40 p.  
Restrictions on U LDG ORIG  
00 05-10-93

-----  
**TECHNICAL MICROFORM DATA**

FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 12X  
IMAGE PLACEMENT: IA IIA IB IIB  
DATE FILMED: 6/9/93 INITIALS BAP  
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC. WOODBRIDGE, CT

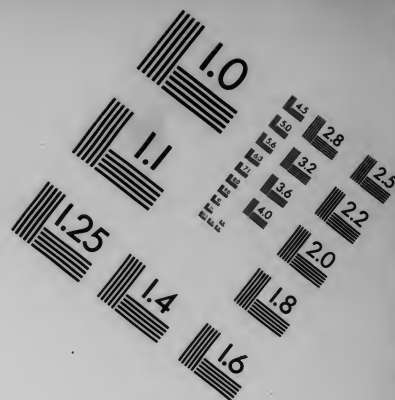
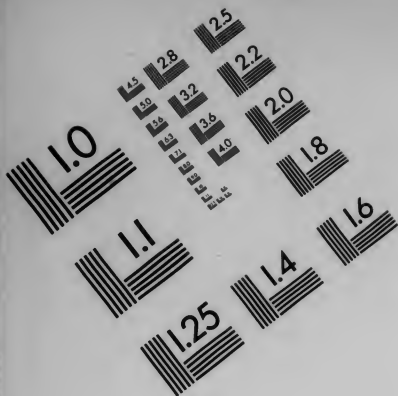


**AIM**

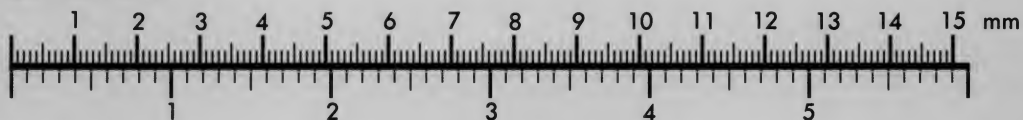
Association for Information and Image Management

1100 Wayne Avenue, Suite 1100  
Silver Spring, Maryland 20910

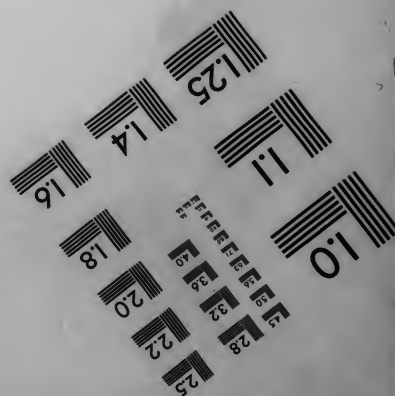
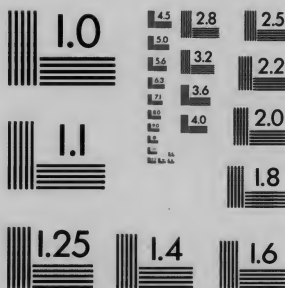
301/587-8202



Centimeter



Inches



MANUFACTURED TO AIM STANDARDS  
BY APPLIED IMAGE, INC.





W. STECHERT  
310 Broadway  
NEW YORK



# Wissenschaftliche Beilage

zum

Jahresbericht des Herzoglichen Gymnasiums

## MARTINO-KATHARINEUM

in

Braunschweig

Hermann Corvinus, Schiller'sche und Göthe'sche Gedichte  
in lateinischer Uebertragung

*Schiller & Goethe*

Braunschweig

Druck von Joh. Heinr. Meyer

1886

1886 Progr. Nr. 630



STAN E. ST  
810  
42

MAR 17 1888 - H. E. B.



# Der Taucher von Schiller

in metrischer Uebersetzung.

158377

23 FEB 1888 51-108 6 38

»Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp,  
Zu tauchen in diesen Schlund?  
Einen goldnen Becher werf' ich hinab,  
Verschlungen schon hat ihn der schwarze Mund.  
Wer mir den Becher kann wieder zeigen,  
Er mag ihn behalten, er ist sein eigen.«

Der König spricht es und wirft von der Höh'  
Der Klippe, die schroff und steil  
Hinaushängt in die unendliche See,  
Den Becher in der Charybde Geheul.  
»Wer ist der Beherzte, ich frage wieder,  
Zu tauchen in diese Tiefe nieder?«

Und die Ritter, die Knappen um ihn her  
Vernehmen's und schweigen still,  
Sehen hinab in das wilde Meer,  
Und keiner den Becher gewinnen will.  
Und der König zum drittenmal wieder fraget:  
»Ist Keiner, der sich hinunter waget?«

Doch Alles noch stumm bleibt wie zuvor;  
Und ein Edelknecht, sanft und keck,  
Tritt aus der Knappen zagendem Chor,  
Und den Gürtel wirft er, den Mantel weg,  
Und alle die Männer umher und Frauen  
Auf den herrlichen Jüngling verwundert schauen.

Und wie er tritt an des Felsen Hang  
Und blickt in den Schlund hinab,  
Die Wasser, die sie hinunter schlang,  
Die Charybde jetzt brüllend wiedergab,  
Und wie mit des fernen Donners Getöse  
Entstürzen sie schäumend dem finstern Schoosse.

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,  
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,

Faucibus his quis eques mergetur vel puer audax?

Pocula subjectos in hiatus aurea mittam.

Oribus hausta nigris referet qui pocula, habeto.

Haec dum rex memorat, celsae de vertice cautis,

Quae latere in vastum praerupto prominet aequor,

Pocula praecipitat latrantis in ora Charybdis.

Atque iterum: »Quis,« ait, »fidens descendet ad ima?«

Haec simul accipiunt, equites puerique tacentes

Despiciunt fluctus rabidos, nec pocula quisquam

Quaerere avet, cum ter geminans rex haec rogat ore:

»Nemone est igitur se delaturus in undas?«

At cuncti tamen usque silent. Acerque tenerque

En! prodit trepidante choro puer inclitus ortu.

Exiit ut sagulum et zonam, matresque virique

Corpore in egregio mirantes lumina figunt.

Ille simul lustrat prona stans rupe profundum,

Jam, quas hausit aquas, ululans vomit ore Charybdis.

Ut procul exoriens tonitrus fragor obstrepit auri,

Atro sic spumans evolvitur unda barathro.

Fit fremitus strepitusque maris stridorque fragorque

Haud aliter quam cum miscentur fluctibus ignes.

Bis zum Himmel sprizet der dampfende Gischt,  
 Und Fluth auf Fluth sich ohn' Ende drängt,  
 Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,  
 Als wollte das Meer noch ein Meer gebären.

Doch endlich, da legt sich die wilde Gewalt,  
 Und schwarz aus dem weissen Schaum  
 Klafft hinunter ein gähnender Spalt,  
 Grundlos, als ging's in den Höllenraum,  
 Und reissend sieht man die brandenden Wogen  
 Hinab in den strudelnden Trichter gezogen.

Jetzt schnell, eh die Brandung wiederkehrt,  
 Der Jüngling sich Gott befiehlt,  
 Und — ein Schrei des Entsetzens wird rings gehört,  
 Und schon hat ihn der Wirbel hinwegespült,  
 Und geheimnissvoll über dem kühnen Schwimmer  
 Schliesst sich der Rachen; er zeigt sich nimmer.

Und stille wird's über dem Wasserschlund,  
 In der Tiefe nur brauset es hohl,  
 Und bebend hört man von Mund zu Mund:  
 »Hochherziger Jüngling, fahre wohl!«  
 Und hohler und hohler hört man's heulen,  
 Und es harrt noch mit bangem, mit schrecklichem Weilen.

Und wärfst du die Krone selber hinein  
 Und sprächst: Wer mir bringet die Kron',  
 Er soll sie tragen und König sein!  
 Mich gelüstete nicht nach dem theuren Lohn.  
 Was die heulende Tiefe da unten verhehle,  
 Das erzählt keine lebende, glückliche Seele.

Wohl manches Fahrzeug, vom Strudel gefasst,  
 Schoss jäh in die Tiefe hinab;  
 Doch zerschmettert nur rangen sich Kiel und Mast  
 Hervor aus dem Alles verschlingenden Grab. —  
 Und heller und heller, wie Sturmes Sausen,  
 Hört man's näher und immer näher brausen.

Und es waltet und siedet und brauset und zischt,  
 Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,

Nubila fumantes aestus aspergine pulsant,  
 Moleque inexhausta fluctum fluctus premit usque  
 Non secus ac partu pontum paret edere pontus.  
 At cecidit tandem fragor et defervuit aestus.  
 Albentesque nigra scindens caligine spumas  
 Os patet in praeceps rimaque fatiscit hianti,  
 Immensum, tamquam descensus fiat Averno,  
 Tortaque turbineo freta vortice prona rotantur.  
 Tum, prius alta petens quam retro volvitur aestus,  
 Haud mora caelestes puer orat, ut ausa secudent.  
 Jamque — pavore rigent gelidi, datur undique clamor —  
 Jam puerum vortex rapidis absorbit undis.  
 Impavide nantem caecorum arcana locorum  
 Compressaeque tegunt fauces: non cernitur ultra.  
 Gurgitis inde furor cessit: late silet aequor.  
 Attamen ex imo dat raucos unda fragores,  
 Tum »puer o excelse, vale!« vox una trementum  
 Cuncta per ora volat. — Jam raucior aestuat unda,  
 Dira quiesque sali pavida spe corda fatigat.  
 »Vel tibi si ponto mersabitur ipsa corona,  
 Insuper et dices: mihi qui reparaverit illam,  
 Is gerat et sceptrum teneat, mercedis amore  
 Non rapiar tantae. Vortex quae dissonus abdat,  
 Illa redux nemo, nemo fert talia victor.  
 Multa quidem deprensa fretis prona est data puppis,  
 Trunca tamen barathro nil non rapiente carina  
 Exstitit et malus.« — Jamjam acrior acrior aestus  
 Insonat et propior, veluti cum sibilat eurus.  
 Fit fremitus strepitusque maris stridorque fragorque  
 Haud aliter quam cum miscentur fluctibus ignes.

Bis zum Himmel sprizet der dampfende Gischt,  
 Und Well' auf Well' sich ohn' Ende drängt,  
 Und wie mit des fernen Donners Getöse,  
 Entstürzt es brüllend dem finstern Schoosse.

Und sieh! aus dem finster fluthenden Schooss,  
 Da hebet sich's schwanenweiss,  
 Und ein Arm und ein glänzender Nacken wird bloss,  
 Und es rudert mit Kraft und mit emsigem Fleiss,  
 Und er ist's, und hoch in seiner Linken  
 Schwingt er den Becher mit freudigem Winken.

Und athmete lang und athmete tief  
 Und begrüßte das himmlische Licht.  
 Mit Frohlocken es Einer dem Andern rief:  
 »Er lebt! er ist da! es behielt ihn nicht!  
 Aus dem Grab, aus der strudelnden Wasserhöhle  
 Hat der Brave gerettet die lebende Seele!«

Und er kommt; es umringt ihn die jubelnde Schaar;  
 Zu des Königs Füßen er sinkt,  
 Den Becher reicht er ihm knieend dar,  
 Und der König der lieblichen Tochter winkt,  
 Die füllt ihn mit funkelndem Wein bis zum Rande,  
 Und der Jüngling sich also zum König wandte:

»Lang lebe der König! Es freue sich,  
 Wer da athmet im rosigten Licht!  
 Da unten aber ist's fürchterlich,  
 Und der Mensch versuche die Götter nicht  
 Und begehre nimmer und nimmer zu schauen,  
 Was sie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen.

»Es riss mich hinunter blitzesschnell,  
 Da stürzt' mir aus felsigtem Schacht  
 Wildfluthend entgegen ein reissender Quell;  
 Mich packte des Doppelstroms wüthende Macht,  
 Und wie einen Kreisel mit schwindelndem Drehen  
 Trieb mich's um, ich konnte nicht widerstehen.

Nubila fumantes aestus aspergine pulsant,  
 Non intermissis premit undam fluctibus unda.  
 Ut procul exoriens tonitrus fragor obstrepit auri,  
 Atro sic latrans evolvitur unda barathro.  
 Faucibus en! surgit fluctus volventibus atros  
 O! quid id esse rear, ritu quod candet oloris?  
 Bracchia nunc exstant pelago, nunc candida cervix,  
 Assiduoque salum nisu secat en! puer ipse  
 Alta pocla manu vibrans gestuque triumphans.  
 Tum vero longum penitus de pectore ducit  
 Spiritum et aetherias auras lucemque salutat,  
 Et vario fremitu laetantes talia jactant:  
 »Vivit! adest! vim fugit aquae! Stygiisque superstes  
 Emersit tenebris pontique sonante caverna.«  
 Jamque globo plausuque subit comitante faventum,  
 Subnixusque genu porrexit pocula regi,  
 Jussaue nata patri rutilanti pocula miscet  
 Plena mero, cum sic regi puer edidit ore:  
 »Rex valeatque et ovent omnes, qui luce fruentes  
 Purpurea spirant! Ast horrida sunt maris ima.  
 Neve unquam tentare deos neu cernere aveto,  
 Quae formidinibus condunt et nocte faventes.  
 Lapsu namque rui celeri igneus: ecce tumentis  
 Torrentis rabiem saxis convexa caverna  
 Evomit adversam. Gemina vi gurgitis actus  
 Auferor, et veluti turbo vertigine tortus  
 Circumagor frustra connixus corpore contra.

»Da zeigte mir Gott, zu dem ich rief,  
In der höchsten schrecklichen Noth,  
Aus der Tiefe ragend ein Felsenriff,  
Das erfasst' ich behend und entrann dem Tod.  
Und da hing auch der Becher an spitzen Korallen,  
Sonst wär' er ins Bodenlose gefallen.

»Denn unter mir lag's noch bergetief  
In purpurner Finsterniss da,  
Und ob's hier dem Ohre gleich ewig schlief,  
Das Auge mit Schauern hinunter sah,  
Wie's von Salamandern und Molchen und Drachen  
Sich regt' in dem furchtbaren Höllenrachen.

»Schwarz wimmelten da, in grausem Gemisch,  
Zu scheusslichen Klumpen geballt,  
Der stachlichte Roche, der Klippenfisch,  
Des Hammers gräuliche Ungestalt,  
Und dräuend wies mir die grimmigen Zähne  
Der entsetzliche Hai, des Meeres Hyäne.

»Und da hing ich und war's mir mit Grausen bewusst,  
Von der menschlichen Hilfe so weit,  
Unter Larven die einzige fühlende Brust,  
Allein in der grässlichen Einsamkeit,  
Tief unter dem Schall der menschlichen Rede  
Bei den Ungeheuern der traurigen Oede.

»Und schauernd dacht' ich's, da kroch's heran,  
Regte hundert Gelenke zugleich,  
Will schnappen nach mir; in des Schreckens Wahn  
Lass' ich los der Koralle umklammerten Zweig;  
Gleich fasst mich der Strudel mit rasendem Toben,  
Doch es war mir zum Heil, er riss mich nach oben.«

Der König darob sich verwundert schier  
Und spricht: »Der Becher ist dein,  
Und diesen Ring noch bestimm' ich dir,  
Geschmückt mit dem köstlichsten Edelmetall,  
Versuchst du's noch einmal und bringst mir Kunde,  
Was du sahst auf des Meeres tiefunterstem Grunde.«

At deus audita monstrat prece dira timentis  
Exstantes fundo silices; propere hisce potitus  
Eripior fatis. Necnon hic pocula vortex  
Fixerat in scopulis. Aliter maris ima vorassent.  
Purpurea nam sub pedibus caligine mersa  
Tendit in abruptum penitus penitusque vorago.  
Auribus et licet haec sileant loca muta per aevum,  
Despectu tamen exsanguis formidine vidi  
Horrida Tartareis in faucibus usque moventes  
Corpora tritones salamandras atque dracones.  
Illic in taetras migrant confusa cohortes  
In molesque globata rudes hirsutaque spinis  
Rajaque cum gadoque informis forma zygaenae,  
Et dentes parat ac rabiem taeterrimus unus  
Terrestri in ponto simulatus cetus hyaenae.  
Talibus exanimis curis ab rupe pependi,  
Humanis opibus longe secretus et unus,  
Pectore qui saeptus larvis humana moverem  
Quique locos solus solos foedosque tenerem  
Mortali procul alloquio depressus ad ima,  
Sedibus admotus vastis monstrisque tremendis.  
Haec volvens dum mens trepidat, subrepere vidi,  
Articulos quod mille simul vibraret et ore  
Me captaret hians. Amens horrore remisi  
Quis haesi scopulis: furiis citus avehor aestus,  
Ast oblata salus: sublimem me levat unda.«  
Dixerat haec. Rex inde stupens: »Tua pocula sunto.  
Annulus insuper hic gemmae fulgore decorus  
Proponatur honos, iterans conamina tanta  
Si referes, pelagi fundo quid videris imo.



Das hörte die Tochter mit weichem Gefühl,  
 Und mit schmeichelndem Munde sie fleht:  
 »Lasst, Vater, genug sein das grausame Spiel!  
 Er hat Euch bestanden was Keiner besteht,  
 Und könnt Ihr des Herzens Gelüste nicht zähmen,  
 So mögen die Ritter den Knappen beschämen.«

Darauf der König greift nach dem Becher schnell,  
 In den Strudel ihn schleudert hinein:  
 »Und schaffst du den Becher mir wieder zur Stell',  
 So sollst du der trefflichste Ritter mir sein  
 Und sollst sie als Ehemahl heut noch umarmen,  
 Die jetzt für dich bittet mit zartem Erbarmen.«

Da ergreift's ihm die Seele mit Himmelsgewalt,  
 Und es blitzt aus den Augen ihm kühn,  
 Und er siehet erröthen die schöne Gestalt  
 Und sieht sie erbleichen und sinken hin;  
 Da treibt's ihn, den köstlichen Preis zu erwerben,  
 Und stürzt hinunter auf Leben und Sterben.

Wohl hört man die Brandung, wohl kehrt sie zurück,  
 Sie verkündigt der donnernde Schall;  
 Da bückt sich's hinunter mit liebendem Blick,  
 Es kommen, es kommen die Wasser all,  
 Sie rauschen herauf, sie rauschen nieder,  
 Den Jüngling bringt keines wieder.

Audiit haec fantem teneras perculsa medullas  
 Nata precesque movens blandis sic vocibus instat:  
 »Parce, pater, ludis animum stimulare nefandis!  
 Fortior ille prius nulli tentata peregit.  
 Quodsi non animi valeas compescere vota,  
 Exhortare equites, ne cedant laude minori.«  
 Tum vero cito rex jaculatus pocula in undas  
 Rapta manu: »Repetes«, inquit, »si pocula rursus,  
 Cunctos ante equites mihi tu praestantior esto,  
 Conubioque tibi jungam propriamque dicabo,  
 Te miserans precibus quae nunc me mollibus urguet.«  
 Tum puer effertur divino fervidus aestu,  
 Quique micant flammis oculi sunt magna minantis.  
 Nec latet intentum facies suffusa rubore  
 Labentemque videt nitidam pallere puellam.  
 Ampli tum cupiens pretii se mittit in undas,  
 Seu dent fata obitum reditumve, in utrumque paratus.  
 Audin' tu fluctus? audis ad summa refusos?  
 Murmura significant reditus undaeque tonantes.  
 Nunc desiderio quis despicit aequora pronus?  
 Reddunt ima quidem fluctus, fluctus redit omnis.  
 Undae summa petunt, undae volvuntur ad ima,  
 At puerum terris undarum nulla redonat.

Schiller'sche und Göthe'sche Gedichte in gereimten Strophen,  
meist im Versmass des Originals übertragen.\*

Hektors Abschied.

Andromache.

Will sich Hektor ewig von mir wenden,  
Wo Achill mit den unnahbarn Händen  
Dem Patroklos schrecklich Opfer bringt?  
Wer wird künftig deinen Kleinen lehren  
Speere werfen und die Götter ehren,  
Wenn der finstre Orkus dich verschlingt?

Hektor.

Theures Weib, gebiete deinen Thränen!  
Nach der Feldschlacht ist mein feurig Sehnen,  
Diese Arme schützen Pergamus.  
Kämpfend für den heil'gen Herd der Götter  
Fall' ich, und des Vaterlandes Retter  
Steig' ich nieder zu dem styg'schen Fluss.

Andromache.

Nimmer lausch' ich deiner Waffen Schalle,  
Müßig liegt dein Eisen in der Halle,  
Priams grosser Heldenstamm verdirbt.  
Du wirst hingehn, wo kein Tag mehr scheint,  
Der Cocytus durch die Wüsten weinet,  
Deine Liebe in dem Lethe stirbt.

Hektor.

All' mein Sehnen will ich, all mein Denken  
In des Lethe stillen Strom versenken,  
Aber meine Liebe nicht.  
Horch! der Wilde tobt schon an den Mauern,  
Gürte mir das Schwert um, lass das Trauern!  
Hektors Liebe stirbt im Lethe nicht.

Hector et Andromache.

Andromache.

Hector, men' in aevum linquens tendis,  
Qua Pelidae manibus tremendis  
Dira fiunt sacra Patroclo?  
Quae jam erunt suboli exempla,  
Lanceas ut jactet, colat templa,  
Atro cum mergeris Tartaro?

Hektor.

Cara tori consors, preme questus.  
Pectoris in arma rapit aestus,  
Vindex haec est dextra Pergami.  
Sanctos ferro protegens penatis  
Patriae tutela cedo fati  
Stygio demissus flumini.

Andromache.

Non armorum bibam aure sonos,  
Ensis tui jam hebescet honos.  
Teuceri gens est orba decoris.  
Regna vises atra, situ senta,  
Quae Cocyti personant lamenta.  
Amor Lethe tabet Hectoris.

Hektor.

Lethes mergam flumine silentis,  
Vota quotquot sunt et sensa mentis,  
Non amorem conjugis.  
Audin'? furens jam minatur muris.  
Gladio me cinge! Parce curis!  
Amor Lethen vincet Hectoris.

\* Anmerk. Die nachfolgenden Übertragungen sind in Stil und Metrum als Nachahmungen mittelalterlicher Lateinpoesie zu betrachten und weichen von der letztern nur darin ab, dass in ihnen die Übereinstimmung von Wort- und Versbetonung als Regel festgehalten ist.

Des Mädchens Klage.

Der Eichwald brauset, die Wolken ziehn,  
Das Mägdlein sitzt an Ufers Grün,  
Es bricht sich die Welle mit Macht, mit Macht,  
Und sie seufzt hinaus in die finstre Nacht,  
Das Auge von Weinen getrübet:

»Das Herz ist gestorben, die Welt ist leer,  
Und weitergiebt sie dem Wunsche nichts mehr.  
Du Heilige, rufe dein Kind zurück,  
Ich habe genossen das irdische Glück  
Ich habe gelebt und geliebet!«

Es rinnet der Thränen vergeblicher Lauf,  
Die Klage, sie wecket die Todten nicht auf;  
Doch nenne, was tröstet und heilet die Brust  
Nach der süßen Liebe verschwundener Lust,  
Ich, die Himmlische, will's nicht versagen.

»Lass rinnen der Thränen vergeblichen Lauf!  
Es wecke die Klage den Todten nicht auf!  
Das süsseste Glück für die trauernde Brust  
Nach der schönen Liebe verschwundener Lust  
Sind der Liebe Schmerzen und Klagen.«

Puella querens.

Feruntur nubes, intonant querceta,  
Petivit virgo litoris vireta.  
Fit fragor undae impetu surgentis,  
Dat illa nocti gemitus et ventis  
Rigata genas flumine pallentis.

»Tabescit cor taedentque vana rerum.  
Est voti potens nulla jam dierum.  
Sit nata tibi, mater, revocata:  
Impleta mihi sunt in terris fata:  
Amoris vixi praemiis beata.«

Inani gemitu madescit vultus!  
Non excitatur planctibus sepultus.  
Amorum fuga suavius emota  
At fare, qua sanetur mens aegrota.  
Precaberis curantem pia vota.

»Inani gemitu madescat vultus,  
Ne suscitetur planctibus sepultus.  
Amorum orbis dulcium inventum  
Non ullum blandius est lenimentum  
Quam largae quae sunt lacrimae lugentum.«

Wanderers Nachtlid.

Der du von dem Himmel bist,  
Alles Leid und Schmerzen stillest,  
Den, der doppelt elend ist,  
Doppelt mit Erquickung füllest,  
Ach, ich bin des Treibens müde!  
Was soll all' der Schmerz und Lust?  
Süsser Friede,  
Komm, ach, komm in meine Brust!

Viatoris preces nocturnae.

Quae de caelo venis,  
Causas omnes lenis  
Altiusque mersos malis  
Spe vel blandiore alis —  
Quo quieta sitiendi  
Gaudia curasque menti? —  
Te, pax, oro,  
Veni, leni quae laboro!



## Troost in Thränen.

Wie kommt's, dass du so traurig bist,  
Da Alles froh erscheint?  
Man sieht dir's an den Augen an,  
Gewiss du hast geweint.

»Und hab' ich einsam auch geweint,  
So ist's mein eigener Schmerz,  
Und Thränen fließen gar so süß,  
Erleichtern mir das Herz.«

Die frohen Freunde laden dich,  
O, komm an unsre Brust!  
Und was du auch verloren hast,  
Vertraue den Verlust.

»Ihr lärmt und rauscht und ahnet nicht,  
Was mich, den Armen, quält.  
Ach nein, verloren hab' ich's nicht,  
So sehr es mir auch fehlt.«

So raffe denn dich eilig auf!  
Du bist ein junges Blut.  
In deinen Jahren hat man Kraft  
Und zum Erwerben Muth.

»Ach nein, erwerben kann ich's nicht,  
Es steht mir gar zu fern.  
Es weilt so hoch, es blinkt so schön,  
Wie droben jener Stern.«

Die Sterne, die begehrt man nicht,  
Man freut sich ihrer Pracht,  
Und mit Entzücken blickt man auf  
In jeder heitern Nacht.

»Und mit Entzücken blick' ich auf  
So manchen lieben Tag;  
Verweinen lass't die Nächte mich,  
So lang' ich weinen mag.«

## Solamina lacrimarum.

Qui fit, cum omnes gaudeant,  
Ut tu sis corde tristi?  
Ocelli rubri comprobant:  
Suspiria dedisti.

»Ut solus dedi lacrimas,  
Sic meum est, quod ploro.  
In flendo quanta suavitas!  
Mollitur, quod laboro.«

Diei carpe munera  
Nobiscum. Hoc juberis.  
Quaecunque luges perdita,  
Effare, quid orberis.

»Vos exultatis inscii,  
Quid aegram edat mentem.  
Nil orbor: haeret pectori,  
At effugit aventem.«

Emerge jam tristitia,  
Nam cruda vis virescit.  
In puero sunt robora,  
Quaerendo non languescit.

»Id quaerere non potis sum.  
Eheu! propinquat parum.  
Tam altum, en! tam lucidum  
Quam jubar est stellarum.«

Quis est, qui stellas expetat?  
Nos juvant radiantes.  
Serena nox cum ventitat,  
Suspiciamus mirantes.

»Suspiciens quam efferor,  
Diurna lux dum rubet.  
At nocte flere me, precor,  
Sit fas, dum flere lubet.«

## Willkommen und Abschied.

Es schlug mein Herz: geschwind zu Pferde!  
Es war gethan, fast eh' gedacht.  
Der Abend wiegte schon die Erde,  
Und an den Bergen hing die Nacht;  
Schon stand im Nebelkleid die Eiche  
Ein aufgethürmter Riese da,  
Wo Finsterniss aus dem Gesträuche  
Mit hundert schwarzen Augen sah.

Der Mond von einem Wolkenhügel  
Sah klaglich aus dem Duft hervor;  
Die Winde schwangen leise Flügel,  
Umsausten schauerlich mein Ohr;  
Die Nacht schuf tausend Ungeheuer,  
Doch frisch und fröhlich war mein Muth;  
In meinen Adern welches Feuer!  
In meinem Herzen welche Gluth!

Dich sah ich, und die milde Freude  
Floss von dem süßen Blick auf mich;  
Ganz war mein Herz an deiner Seite  
Und jeder Athemzug für dich.  
Ein rosenfarbnes Frühlingswetter  
Umgab das liebliche Gesicht,  
Und Zärtlichkeit für mich — Ihr Götter!  
Ich hofft' es, ich verdient es nicht!

Doch ach, schon mit der Morgensonne  
Verengt der Abschied mir das Herz:  
In deinen Küssen, welche Wonne!  
In deinem Auge, welcher Schmerz!  
Ich ging, du standst und sahst zur Erden  
Und sahst mir nach mit nassem Blick;  
Und doch — welch' Glück, geliebt zu werden!  
Und lieben, Götter, welch ein Glück!

## Saluto et vale dico.

Instabat Amor: cape lora!  
Fit dicto paene citius.  
Jam condit terras nox sopora,  
Umbraque haerent montibus.  
Amicta nimbis stat immensa  
Erectae moles ilicis,  
Silvaeque prospicit ex densa  
Caligo centum oculis.

Globatae nubis e vapore  
Os profert luna tristius.  
Nunc ala volat leniore,  
Nunc notus fremit horridus.  
Quot nox et quanta monstra movet!  
Mens viget metus inscia.  
Praecordia quae flamma fovet!  
Quo tepent igni viscera!

Te vidi gaudioque miro  
Me mulces blandis oculis.  
Quod salit cor, quod ore spiro,  
Amplexu dulci percipis.  
Ut polus flamine Favoni,  
Sic vultus nitent rosei,  
Fovesque memet — proh di boni! —  
Speravi hoc, non merui.

Sed mox, cum sol retexit rura,  
Discessus premit pectora.  
Quae tua sedet fronte cura,  
Et me quam juvant oscula!  
Te linquo — tu demittis ora  
Et vultu sequens fletum das.  
Sed quae sunt gaudia dulciora,  
Quam cum amaris et amas!

**Neue Liebe, neues Leben.**

Herz, mein Herz, was soll das geben?  
 Was bedrängt dich so sehr?  
 Welch ein fremdes, neues Leben!  
 Ich erkenne dich nicht mehr.  
 Weg ist Alles, was du liebtest,  
 Weg, warum du dich betrübtest,  
 Weg dein Fleiss und deine Ruh —  
 Ach, wie kamst du nur dazu!

Fesselt dich die Jugendblüthe,  
 Diese liebliche Gestalt,  
 Dieser Blick voll Treu' und Güte  
 Mit unendlicher Gewalt?  
 Will ich rasch mich ihr entziehen,  
 Mich ermannen, ihr entfliehen,  
 Führet mich im Augenblick  
 Ach, mein Weg zu ihr zurück.

Und an diesem Zauberfädchen,  
 Das sich nicht zerreißen lässt,  
 Hält das liebe, lose Mädchen  
 Mich so wider Willen fest;  
 Muss in ihrem Zauberkreise  
 Leben nun auf ihre Weise.  
 Die Veränderung, ach, wie gross!  
 Liebe! Liebe! lass mich los!

**Novi amores, nova studia.**

Quo sunt, miser, haec cessura?  
 Rerum quae turbatio!  
 Nova te peredit cura,  
 Ipse te vix noscitur.  
 Abiere, quae fovebas,  
 Abiere, quae dolebas,  
 Abit labor, requies.  
 Heu! qui fit, ut trepides?

Te puella forsitan ore  
 Urat fida placido  
 Et juventae suavi flore,  
 Arto liget vinculo?  
 Mentem saepe jam erexi,  
 Procul saepe gradum flexi.  
 At labantem animo  
 Refert heu! pes illico.

Atque laqueo tenaci,  
 Quem Cupido fascinat,  
 Lusu domitum procaci  
 Virgo dulcis implicat.  
 Magico nunc clausus gyro,  
 Sicut illi lubet, spiro.  
 Versa heu! sunt omnia.  
 Amor, solve vincula!

**Programm**

der

**Realschule in der Altstadt**

zu Bremen.

Veröffentlicht

von dem Direktor Professor Dr. Maréchal.

Inhalt:

1. Über Goethes „Claudine von Villa Bella.“ Vom ordentlichen wissenschaftlichen Lehrer K. Kippenberg.
2. Bericht über das Schuljahr vom 1. April 1890 bis zum 31. März 1891. Vom Direktor.

Bremen.

H. Guthe, Buchdruckerei.  
 1891.

## Ueber Goethes „Claudine von Villa Bella.“

Von K. Kippenberg.

Im Beginne des Jahres 1776 ließ Goethe im Verlage von August Mylius in Leipzig ein „Schauspiel mit Gesang“, betitelt „Claudine von Villa Bella“, erscheinen. Im fünften Bande seiner seit 1787 bei Göschen in Leipzig erscheinenden „Schriften“ veröffentlichte der Dichter 1788 unter demselben Haupttitel eine vollständige Umarbeitung dieses Werkes, das hier als Singspiel bezeichnet war. Bis nach Goethes Tode blieb die ältere Fassung der Claudine von allen autorisierten Sammlungen seiner Schriften ausgeschlossen; erst als die seit 1827 erscheinende „vollständige Ausgabe letzter Hand“ von vierzig Bänden auf sechzig vermehrt wurde, räumte man im 57sten Bande auch ihr eine Stelle unter den Werken ein. Das spätere der beiden den gleichen Titel führenden Werke ist jedoch nicht als eine bloße Umarbeitung des älteren Stückes anzusehen, sondern ist vielmehr eine durchaus selbständige Schöpfung, die mit ihrer Vorgängerin nur im allgemeinen Gange der Handlung verwandt, im übrigen aber nach Inhalt und Form durchaus von ihr verschieden ist. Das ältere Werk gehört der Frühzeit, das jüngere den Mannesjahren Goethes an; demgemäß zeigen die beiden Fassungen auch die Unterschiede der verschiedenen Dichtungsweisen, denen sich Goethes Künstlerfinn nacheinander zuwandte.

Über Goethes Claudine von Villa Bella geben außer den bekannten Biographien von Schaefer, Viehoff, Goedecke und Dünker vornehmlich die den späteren Drucken in den Gesamtausgaben beigefügten Einleitungen Nachricht. Unter den letzteren verdienen die von Strehlke (Hempelsche Ausgabe, Bd. IX u. XI), Goedecke (Cottasche Ausgabe in 15 Bänden von 1881, Band III pg. XVIII) und Schröder (Spemannsche Ausgabe in Kürschners National-Litteratur, Goethes Werke Bd. VII, 73) verfaßten hervorgehoben zu werden; auch die von M. Bernays der Hirzelschen Sammlung „Der junge Goethe“ vorausgeschickte Einleitung handelt über die Claudine. (D. j. G. I, LXXIX u. LXXXVIII.) Specialstudien sind uns nur über die ältere Fassung der Claudine bekannt geworden. Woldemar Freiherr von Biedermann hat in seinen Goethe-Forschungen (Frankfurt a. M. 1879, pg. 25—34) ausführlich über Quelle und Anlaß der Claudine gehandelt, und Professor Wilmanns hat in einem 1878 in der Zeitschrift „Im neuen Reich“ veröffentlichten Aufsätze das ältere Werk als eine „im wesentlichen symbolische Dichtung“ zu erweisen gesucht. (J. u. N. 1878 I, 481.) Da von Martinsens Dissertation „Goethes Singspiele im Verhältnis zu den Weisfischen Operetten“ (Dresden 1887) nur das erste Kapitel in Druck gegeben worden ist, so wird auch in dieser Arbeit nur eine Besprechung des älteren Werkes geboten.

Eine eingehende Untersuchung der Claudine von Villa Bella zerfällt notwendigerweise zunächst in zwei Teile, deren erster von dem älteren, deren zweiter von dem jüngeren Stücke handelt. Da beide Werke bestimmt sind, einer musikalischen Komposition als Textbuch zu dienen, wird es wünschenswert sein, sie in einem dritten Teile besonders in Rücksicht auf diese Bestimmung zu betrachten.

Die für die nachfolgende Studie benutzte Litteratur, sowie die statt der vollen Büchertitel benutzten Abkürzungen sind am Schlusse derselben in einer Liste zusammengestellt. Alle Hinweise auf Goethes Werke sind nach der Hempelschen Ausgabe gemacht worden und nur in Ziffern gegeben.



## I.

In Bezug auf das im Jahre 1776 im Druck erschienene „Schauspiel mit Gesang“ haben namentlich drei Fragen die Goethe-Forschung beschäftigt, die Fragen nach der Abfassungszeit, nach der Quelle und nach den in das Stück verwebten persönlichen Lebensbeziehungen des Dichters.

Die Zeit der Vollendung des Werkes steht im allgemeinen fest. Am 10. April 1775 schrieb Goethe an Johanna Fahlmer: „Ein gut Wort findt eine gute Stadt. Bin doch gleich nach Haus gegangen, hab Claudinen aufgegraben.“ (D. j. G. III, 79 oder W. G. A. IV. Ab. II 254, Nr. 319.) Am 14. April berichtete er Knebel von einem „halb fertigen Schauspiel“ (D. j. G. III, 81, Nr. 76; W. G. A. IV. Ab. II, pg. 255, Nr. 320) und im Anfang Mai schrieb er an Herder: — — „Von meiner Fresko-Mahlerey wirst ehstens sehen, wo Du Dich ärgern wirst gut gefühlte Natur neben scheusslichem Locus communis zu sehen.“ (D. j. G. III, 86 oder W. G. A. IV. Ab., pg. 262 Nr. 329.) Die erste Stelle darf man sicherlich, die letzte sehr wahrscheinlich als Auspielung auf die Claudine betrachten. (Vergl. in Bezug auf die zweite Stelle S. 5 u. 11 d. Arb.) Als Goethe auf seiner Schweizerreise einige Tage bei seiner Schwester in Emmendingen weilte, sandte er am 4. Juni das Manuskript des fertigen Werkes von dort an Knebel in Weimar, damit dieser es zu gelegener Zeit dem Herzoge vorlese. (D. j. G. III, 89 oder W. G. A. IV. Ab. II, 265 Nr. 334.) Nach Frankfurt zurückgekehrt, erbat sich Goethe am 1. August das Manuskript zurück. (D. j. G. III, 92 oder W. G. A. IV. Ab. II, pg. 272 Nr. 342.) Ob Goethe noch an dem Werke änderte, nachdem Knebel es ihm zurückgesandt hatte, ist nicht bekannt. Somit fällt der Abschluß der ersten Bearbeitung wohl vor den 4. Juni 1775.

Wann aber begann Goethe sich mit der Claudine zu beschäftigen? Der Ausdruck „aufgraben“ in dem an Johanna Fahlmer gerichteten Bilette weist entschieden auf eine frühere Beschäftigung mit dem Stoffe hin, und die sehr kurze Zeit, in welcher das Werk nachher seinen Abschluß fand, macht die Annahme eines schon weit ausgeführten früheren Entwurfes notwendig. Die Tag- und Jahreshefte zählen die Claudine unter den 1774—1775 entstandenen Werken auf, doch ist diese Angabe nicht bestimmend für die Chronologie. Wichtig dagegen ist, daß Goethe am 23. Juli 1774 in der Laube des Schlosses zu Bensberg Jacobi die Ballade vom untreuen Knaben vortrug (S. Jakobis Brief vom 28. Dezember 1812); denn daß dieser Ballade der Schluß fehlt, ist nur aus ihrer Verwendung in der Claudine zu erklären, wo ihr Vortrag plötzlich unterbrochen wird. Es lassen aber mehrere Gründe eine noch frühere Abfassungszeit als das Jahr 1774 für den ersten Entwurf wahrscheinlich erscheinen. Zunächst konnte der Dichter das Wort „aufgraben“ wohl nur dann gebrauchen, wenn er dem Werke sehr lange ferngeblieben war. Nun hat bereits Strehlke (IX, 44) an die Möglichkeit erinnert, daß die folgende Stelle eines undatierten, jedenfalls in den Oktober des Jahres 1773 gehörigen und an Kestner gerichteten Briefes auf Claudine zu beziehen sei. Hier heißt es: „Ich bin auch zeitlich fleißig gewesen, hab viele kleine Sachen gearbeitet, und ein Lustspiel mit Gesängen ist bald fertig, auch einige ansehnlichere Stücke in Grund gelegt, und nun wird darüber studirt. Obiges Lustspiel ist ohne großen Aufwand von Geist und Gefühl, auf den Horizont unserer Akteurs und unsrer Bühne gearbeitet. Und doch sagen die Leute es wären Stellen drinn, die sie nicht prästiren würden. Dafür kann ich nachher nicht.“ (D. j. G. I, 383; W. G. A. IV. Ab. II, 113, Nr. 175.) Diese Vermutung Strehlkes hat vieles für sich. Goethe bezeichnete seine beiden ältesten Singspiele, sowohl die ältere Fassung des Erwin als auch die der Claudine, als Schauspiele mit Gesang; es ist also augenscheinlich an dieser Stelle von einem Singspiel die Rede. Auf Erwin und Elmire ist sie aber nicht zu beziehen, denn dieses Stück enthält keine Stellen, von denen sich annehmen ließe, daß die Akteurs sie nicht zu prästieren gefürchtet hätten. Viel eher lassen sich solche in der Claudine vermuten. In demselben Monat, welchem der Brief an

Kestner angehört, war Goethes Interesse für das Singspiel sehr rege. Er verwandte sich bei Johanna Fahlmer für eine günstige Recension der Operette „Der Töpfer“ von J. André, der bekanntlich in den letzten Jahren der Frankfurter Zeit sein musikalischer Berater war. Wie aus der Art seiner Fürsprache hervorgeht, stand Goethe 1773 schon in guten Beziehungen zu ihm. (Vergl. W. G. A. IV Ab. II, 118, 121 u. 123.) Daß Goethe vom „Töpfer“ besonders hervorhebt, dieses Singpiel sei den Bedürfnissen des Frankfurter Theaters angepaßt, mag in gewissem Gegensatz zur eigenen Arbeit, die von den derzeitigen Kräften und Einrichtungen der Bühne zu viel forderte, gedacht sein. Da wir den ersten Entwurf der „Claudine“ nicht kennen, wissen wir nicht, ob schon in ihm die reiche musikalische Gestaltung beabsichtigt war, die das 1776 erschienene Schauspiel mit Gesang vor Erwin und Elmire auszeichnet; war es der Fall, dann mögen die von Goethe angedeuteten Schwierigkeiten des „Prästierens“ mehr auf musikalischem als auf schauspielerischem Gebiete gelegen haben. Aber selbst auf letzterem haben sie sich jedenfalls weit eher für Claudine als für Erwin und Elmire erhoben. Erwin hat nur zwei Szenen, die beide sehr einfacher Ausstattung bedürfen, und verlangt nur vier Darsteller. Claudine hat in der uns bekannten älteren Fassung sechs Szenen, die nicht so einfachen Charakters sind wie die des Erwin, und erfordert außer den Bagabunden und den Dienern acht Personen (Don Gonzalo, Claudine, Sebastian, Don Pedro, Don Krugantino, Basco, Sybille und Camille). Nimmt man an, daß die Geburtstagsfeier Claudineus nicht, wie Schaefer (Goethes Leben II, 212) vermutet hat, ein Bestandteil ist, den das Stück in Rücksicht auf Lilis bevorstehenden Geburtstag erst bei der seit April 1775 erfolgenden Vollendung ausnahm, so war schon im Entwurf noch eine weitere Schwierigkeit für die Aufführung; die Eingangsszene erfordert durch den Chor der Landleute mit dem Sologesang des Kindes und der Jungfrau noch eine große Zahl stimmbegabter Darsteller mehr. Aber auch ohne Rücksicht auf diese Scene, die wohl kaum dem ersten Entwurf angehört hat, ist in Bezug auf die Schwierigkeit der Darstellung kein Vergleich zwischen Erwin und Claudine. Nur auf die letztere läßt sich die gedachte Stelle beziehen. Auch die Bemerkung, daß das „Lustspiel mit Gesängen ohne großen Aufwand von Geist und Gefühl gearbeitet sei“ mag auf die Claudine richtig bezogen werden können, insbesondere auf die häufig auftretende, namentlich den Bagabunden und den Nichten in den Mund gelegte Vulgärsprache. (Vergl. Martensen, pg. 45.) Auf diese Eigentümlichkeit gehen auch wohl in dem oben angeführten Briefe an Herder die Ausdrücke „Frescomalerei“ und „scheußlicher locus communis“.

Soviel zur Stütze der Vermutung Strehlkes. Mit ihm sind wir der Meinung, daß der von Goethe am 10. April 1775 „aufgegrabene“ Entwurf wahrscheinlich dem Herbst des Jahres 1773 angehört hat. Was den Dichter damals die Arbeit aufgeben ließ, ist nicht bekannt. Der Jacobi'sche Kreis hatte, wie der erwähnte Vortrag der Ballade vom ungetreuen Knaben (23. Juli 1774) vermuten läßt, Kunde von dem ersten Entwurf des Singspiels erhalten und das Bilet an Johanna Fahlmer berechtigt zu der Annahme, daß Goethe die Arbeit auf ihre Anregung wieder aufnahm. Da der Stoff zur Aufbewahrung der Freuden und Leiden, die ihm aus seinem Verhältnis zu Lili erwachsen, außerordentlich geeignet war, so gab dies letztere dem Werke schließlich das bedeutamste Gepräge. Was an Bestandteilen aus dem Entwurf in das Schauspiel mit Gesängen wirklich überging, ist nicht mehr zu ermitteln. Ein weiterer Umstand, der Goethe die Vollendung des Werkes mit Lust betreiben ließ, ist vielleicht darin zu sehen, daß er nunmehr in André, der ihm durch die Komposition des Erwin noch näher getreten war, einen musikalischen Berater hatte. Die Claudine verrät ein so fortgeschrittenes Studium der Singbühne, daß die Mitwirkung Andrés zweifellos genannt werden kann.

In Bezug auf die Quelle des Werkes, dessen genaue Analyse wir im Anhang A geben, ist man heute noch nicht über die Vermutungen hinausgekommen, welche kurz nach der Veröffentlichung darüber ausgesprochen wurden. Nicolai äußerte 1777 in einer Recension: „Der Stoff (der Claudine) ist zwar etwas abentheuerlich, und einer spanischen Novelle, woraus er auch vielleicht gezogen ist, sehr ähnlich.“

(S. Allgem. deutsche Biblioth. Berlin u. Stettin XXXI, 494; Braun, Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen I, 356.) Auch die spätere Kritik neigt zu der Ansicht, daß der Stoff einem spanischen Vorbilde entnommen ist; mit Recht bemerkt von Biedermann, (G.-F. 1879, 28) daß ein Grund, welcher Goethe bestimmt haben sollte, spanisches Wesen nur nachzuahmen, gar nicht denkbar ist.

Obgleich dem Stücke keine Ortsangabe beigelegt ist, darf man Spanien sicher als Ort der Handlung bezeichnen. Es wird im Werke gesagt, daß Sebastian und Pedro aus Madrid (XI, 171), aus Castilien (XI, 187) gekommen sind, und es liegt kein Grund vor, Villa Bella und das nah gelegene Sarossa als außerhalb Spaniens liegend zu denken. Ohne jeden Anhalt dafür im Werke zu haben, schrieb allerdings ein Recensent im Jahre 1776, daß Crugantino, ein junger Spanier von guter Familie, am Ende nach Italien entlaufen sei. (Bergl. Braun I, 311.) Bestimmter noch als die geographischen Namen weisen die meisten Personenamen und Titel nach Spanien hin\*; vor allen Dingen enthält aber das Werk viele Züge, die spanischen Werken, Novellen wie Schauspielen, eigentümlich sind. v. Biedermann führt als Kennzeichen der spanischen Heimat des Stoffes an, daß zwei gleichberechtigte Handlungen — „das zarte Verhältnis zwischen Claudine und Pedro einerseits, sowie Crugantinos Landstreicherei und seine Zurückführung andererseits“ — neben einander herlaufen; er erinnert an die in vieler spanischen Werken vorkommenden Ständchen vor dem Fenster der Angebeteten und deren Störung durch das Zusammentreffen der Nebenbuhler, an die Zweikämpfe, die rasch begonnen, rasch wieder beigelegt werden, an das ritterliche, höfliche Betragen gegen den Gegner. Wir möchten auch das Verkleidungsmotiv als ursprünglich dem spanischen Stoffe angehörig betrachten; nach unserer Meinung brauchte es nicht erst aus den Shakespeareschen Stücken von Goethe herübergenommen zu werden. (Siehe darüber v. Biedermann G.-F. 1879, 29.) Wie Claudine sich in Mannskleidern auf den Weg macht, um ihren verwundeten Geliebten aufzusuchen, so eilen in vielen spanischen Stücken Mädchen in Männertracht ihren Geliebten nach. (Bergl. v. Schack, spanisches Theater II, 144; Schaefer, Geschichte d. span. Nationaldramas I, 3.)

Nicolaïs Vermutung, daß eine spanische Novelle unserem Dichter den Stoff gegeben habe, wird nicht allgemein geteilt. v. Biedermann nimmt an, daß Goethe den Stoff durch Vermittelung des Französischen erhielt. Wir wissen, daß Goethe sich der spanischen Litteratur erst viel später zuwandte, und daß er sie auch dann fast nur in Übersetzungen kennen lernte. Die französische Sprache ist aber lange Zeit die hauptsächlichste Vermittlerin zwischen dem spanischen Geiste und dem anderer Nationen gewesen. Außerdem zeigt die Namensform Crugantino direkt den Durchgang durch das Französische an; die spanische Form des Namens ist Crugandino; frz. g ist eingetreten für span. j, wie in Clavigo-Clavijo. Da sich die Form Crugandino einmal im Personenverzeichnis der Ausgabe letzter Hand findet, wünscht v. Biedermann dieselbe überall gesetzt zu sehen. (G.-F. 1879, 26.) Goethes Quelle war also wahrscheinlich die Bearbeitung eines spanischen Stoffes in französischer Sprache.

v. Biedermann hält es für wahrscheinlich, daß Goethes Vorbild bereits die Form der Operette hatte, zumal die Claudine in ihrer äußeren Form, insbesondere durch den prosaischen Dialog, an die französische Operette erinnert. (G.-F. 1879, 29.) Die Verwendung des Stoffes für eine Operette kann aber sehr wohl ein Verdienst des deutschen Dichters, seine Quelle ebenso gut eine Novelle wie eine Operette ein. Das deutsche Singspiel jener Zeit zeigte überhaupt die äußere Form der französischen Operette, deren wesentlichstes Merkmal der prosaische Dialog ist. Die witzige Causerie, welche für den

\* Es sei hier auch daran erinnert, daß die bekannte Angabe des Erwin: „Der Schauplatz ist nicht in Spanien“ (XI, 136) jedenfalls nur eine scherzhafte Anspielung auf die Claudine sein soll; der Übermut des Dichters tritt auch in anderen Bemerkungen zum Erwin hervor. So ist auch die Stelle: „Die Musik wage es, die Gefühle dieser Pausen auszudrücken“ (XI, 159) gewiß ein Scherz. Die Auffassung, welche Ambros in seiner Schrift: „Über die Grenzen der Poesie und Musik“, Leipzig 1875 (pg. 72) von dieser Stelle giebt, indem er darin eine Andeutung des von ihm selbst behandelten ästhetischen Problems sieht, ist wohl kaum zutreffend.

jen ein Lebenselement ist, kann in einem Recitativ, selbst wenn es der Sprache frei und flüchtig nie so zum Ausdruck kommen wie im prosaischen Dialog. Deshalb waren auch Duni, Monsigny, Mine, Favart, Philidor und Gretry die Beispiele Rousseaus, der in seinem sonst so überaus folgenden intermède le devin du village (1752) ein Recitativ durchzuführen versucht hatte, nicht gefolgt. Die Werke dieser Komponisten waren aber die Vorbilder, welche die deutschen Künstler wie Hiller, Neefe, Wolff und auch André nachahmten, und diese Muster und ihre Nachahmungen beherrschten vollständig die deutsche Bühne, als Goethe die erste Bearbeitung der Claudine schrieb. Somit ist das Auftreten des prosaischen Dialogs im Goetheschen Stücke ganz natürlich, und dieser Umstand macht die Annahme nicht nötig, daß Goethes spanisch-französische Quelle eine Operette war. Martinfen (pg. 42) sucht zwar ebenfalls die Ansicht v. Biedermanns zu stützen, indem er auf das analoge Vorgehen Eschenburgs in seiner Operette „Sancho Panza“ (ed. 1769) und Schiebeler's in seiner Operette „Vasilio und Quiteria“ verweist. Doch scheint uns die hier nachgewiesene Benutzung französischer Operetten durch deutsche Künstler für Goethes Verfahren keinerlei Anhalt zu gewähren.

Im Jahre 1777 schrieb ein Recensent der Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen (s. Braun I, 347): „(Der Held Don Crugantino) ist ein Edelmann, der mit schlechter Gesellschaft auf Abenteuer ausgeht wie des Molière Juan in etwa.“ Genau hundert Jahre später bezeichnete Hermann Grimm in seinen Vorlesungen über Goethe die Claudine als „eine milde Ausgabe des Don Juan, den Mozart damals freilich noch nicht componiert hatte, während Cervantes jedoch längst zu Goethes Lieblingslektüre gehörte.“ (cf. H. Grimm, Goethe, 202.) Wismanns schreibt am Schlusse seines Aufsatzes: „Auch der Hinweis der allgemeinen deutschen Bibliothek (s. v.) auf eine spanische Novelle, aus der der Stoff vielleicht gezogen sei, ist richtig, es ist die Don Juan-Sage gemeint. Wie Goethe diese benutzte — davon vielleicht ein andermal. (Im neuen Reich 1878, pg. 499.) Leider ist dieser Artikel, auf welchen man, falls er nicht nur Conjecturen, sondern thatsächliches Beweismaterial bringen sollte, mit Recht gespannt sein darf, bisher nicht erschienen. Die vollständigste Darstellung aller Formen der Don Juan-Sage bieten die von Dr. A. Kahlert in Scheibles Kloster (III, 2te Abteilung, eifste Zelle, 663—840) gegebene Studie und das Buch von Karl Engel, „Die Don Juan-Sage auf der Bühne“ (Dresden und Leipzig 1887). Darf man nach diesen Schriften urteilen, so zeigt keine Form der Don Juan-Sage so große Übereinstimmung mit der Claudine, daß sie als deren Quelle gelten könnte. Don Juan und Don Crugantino zeigen einige ähnliche Charakterzüge: beide sind arge Mädchenverführer, beide haben den Degen sehr lose in der Scheide. In keiner Form der Sage tritt aber Don Juan auf, umgeben von einer Schar Bagabunden, mit der er ein abenteuerlich-romantisches Leben führt, niemals reißt dem Don Juan ein Verwandter nach, der ihm bei einem seiner Liebeshändel als Rivale entgegentritt. In diesen beiden Umständen liegt aber doch das Charakteristische der Handlung der Claudine. Daß in Tirso de Molina's El Burlador de Sevilla y Convidado di piedra der Comthur Don Gonzalo heißt, bedeutet wenig, noch weniger besagt das mehrfache Vorkommen des Namens Pedro in den verschiedenen Formen der Sage. Unseres Erachtens zeigt die Claudine mit keiner bestimmten Bühnenform der Don Juan-Sage eine solche Übereinstimmung, daß diese ihr als Quelle diene. (Eine Darstellung der Sage in Novellenform, die Goethe benutzt haben könnte, ist uns nicht bekannt.) Mit einer Darstellung der Sage lassen sich allerdings einige Ähnlichkeiten mehr nachweisen und zwar mit Goldonis Don Giovanni ossia il dissoluto punito, derjenigen Bühnenform des Don Juan, die durch Weglassung des steinernen Tischgastes und des tommischen Bedienten sich am meisten von der spanischen Sage entfernt. Dieses Werk (siehe Dello Commedia di Carlo Goldoni avvocato Veneto, tomo XIV, pg. 185—243; Venezia 1761) enthält pg. 224 eine Scene, in der Don Juan einer Geliebten den Dolch auf die Brust setzt, aber nicht um einen Rivalen von sich abzuhalten, sondern um ihre Gunst zu erzwingen. Auch folgt eine andere Geliebte dem Don Juan in Männertracht nach, scheidet mit ihm zweimal und Don Juan wird während des zweiten



Duells von einer Wache umzingelt, um gefangen genommen zu werden (S. 232). Auch Räuber ihren Anteil an der Handlung des Stückes, insofern sie (hinter der Scene) Don Juan ausgeplündert haben und (wiederum hinter der Scene) die als Mann verkleidete Donna Isabella von Ottavio ihren Händen gerettet worden ist.

Diese Züge finden sich nur im Don Juan des Goldoni. Für den ersten Augenblick ist man wohl geneigt, auf diese Ähnlichkeiten mit der Claudine größeres Gewicht zu legen, als sie verdienen. Daß Goldonis Werk Goethe bekannt gewesen, ist ja möglich, aber nicht sehr wahrscheinlich, denn es fand, weil es so sehr von der herkömmlichen Form der Sage abwich, wenig Beifall und fiel bald der Vergessenheit anheim. (S. Engel, pg. 77.) Vor allen Dingen aber ist festzuhalten, daß was hier als Ähnlichkeiten erscheint, nur Züge sind, die sich in sehr vielen spanischen Werken finden. Man braucht nur die zahlreichen Inhaltsangaben spanischer Dramen bei von Schack und Schaefer durchzublätern und man wird bald sehen, wie sowohl das Anlegen der Männertracht durch die Liebhaberinnen, ihre Wanderungen hinter den Geliebten her, als auch die Erzwingung der Gunst mit der Waffe Züge sind, die in spanischen Werken unendlich oft wiederkehren. Uns erscheint es unglaublich, daß Goethe die erwähnten einzelnen und dort verstreuten Züge dem Goldonischen Stücke entnommen und sie in einer selbst erfundenen Handlung frei verwebt hat. Für uns liegen hier flüchtige Ähnlichkeiten vor wie sie die Stoffe spanischer Dramen und Novellen häufig miteinander haben. Wie sich Szenen, aus denen man einen Anschluß an eine bestimmte Form der Don Juan-Sage in der Claudine nicht nachweisen lassen, so berechtigten auch die wenigen gemeinsamen Züge im Charakter des Don Juan und des Erugantino nicht zu der Behauptung, daß Goethe die Don Juan-Sage benutzt hat.

Man kann nun aus dem bereits vorliegenden Wilmannschen Aufsatze schließen, daß der Verfasser eine Entlehnung der Fabel im engeren Sinne aus der spanischen Sage nicht annimmt; ihm ist die Claudine eine im wesentlichen symbolische Dichtung; die „einen so wunderbaren Gang nehmende Handlung“ ist von Goethe mit Absicht so gestaltet, sie ist von Goethe selbst erfunden. Demnach kann auch Wilmanns eine Anlehnung an die Juan-Sage nur in den wenigen, oben angeführten Ähnlichkeiten finden wollen. Die Art der Quellenbenutzung wie Wilmanns und H. Grimm — dies kann aus der Art und Weise geschlossen werden, wie in der vorher angeführten Stelle Cervantes erwähnt wird — sie anzunehmen scheinen, ist aber im Grunde nichts anderes, als eine Nachahmung spanischer Wesens, als eine Darstellung einer selbst erfundenen Handlung im spanischen Kolorit im Anschluß an spanische Quellen; wie schon gesagt, können wir uns mit von Biedermann keinen Grund denken, der Goethe zu solchem Vorgehen veranlaßt haben sollte.

Die Quelle der Claudine läßt sich (wie vor hundert Jahren) nur vermuten; wahrscheinlich war sie ein französisches Werk, vielleicht eine Novelle. Uns ist Erugantino immer als Repräsentant des ja auch vagabondierenden spanischen Studenten erschienen; ungemein ähnelt er jener typischen Figur des Studenten von Salamanca. Die vagabondierende Lebensweise, die Lust am Gesang („Ein Student ohne Guitarre ist ein Komet ohne Schweif“ sagt ein altes spanisches Volkslied), das geschickte Führen des leicht gezogenen Degens, alles paßt zu diesem Bilde. Auch die Zecherei und das Würfeln der Vagabunden schließt sich leicht demselben an. Wie sehr der Student von Salamanca auf Liebesabenteuer bedacht war, davon zeugt manches spanische Volkslied. Vielleicht gelingt es einst in einem Werke, das diesen Typus des spanischen Volkslebens darstellt, die Quelle zu Goethes Claudine aufzudecken.

Um dieselbe Zeit, da wir Goethe mit der Claudine beschäftigt wissen, schrieb er an Auguste Gräfin von Stolberg, daß seine Schriften immer nur die aufbewahrten Freuden und Leiden seines Lebens seien. (D. j. G. III, 71.) Von der Claudine hat er überdies selbst wiederholt ausgesprochen, daß bestimmte eigene Erlebnisse deutliche Spuren in ihr zurückließen. Bei Überfendung eines Druckemplares (12. Mai 1776) schrieb er an Henriette Frein von Waldner-Freundstein von seiner schriftstellerischen

Arbeit: „— j'aime à décrire ce qui me va le plus à l'esprit et au coeur!“ (S. G.-F. 1879, 31.) Zur Zeit der Umarbeitung meldete er (am 3. November 1787) nach Weimar: „Claudine wird sozusagen ganz neu ausgeführt und die alte Spreu meiner Existenz herausgeschwungen.“ (XXIV, 434) und der Novemberbericht 1787 der italienischen Reise sagt von Erwin und Claudine: „Gar manches Lyrische, das sie enthalten, war mir lieb und werth; es zeugt von vielen zwar thöricht aber doch glücklich verlebten Stunden wie von Schmerz und Kummer, welchen die Jugend in ihrer unberathenen Lebhaftigkeit ausgesetzt bleibt.“ (XXIV, 438.)

Seit langem haben daher die Goetheforscher die Goethes Leben angehörigen Elemente der Dichtung zu bestimmen gesucht. Schon Abeken, (Goethe in den Jahren 1771—75 pg. 354 ff.) wies ausführlich nach, wie der Dichter seine eigenen Anschauungen den verschiedenen Personen in den Mund legte. Auch machte er darauf aufmerksam, wie Don Erugantino und Don Pedro Goethe in seiner Doppelnatur, Claudine aber Lili darstelle. Nach ihm ist dann die Ausdeutung der Claudine so oft und eingehend gegeben worden, daß wir wohl nicht näher darauf einzugehen brauchen. Man vergleiche Wilmanns, 3. u. R. 1879 pg. 494 ff.; von Biedermann, G.-F. 1879, 31 ff.; Schroer, Goethes Werke VII, 75 (K. N. L.).

Wilmanns geht übrigens in seinen Bemerkungen viel zu weit; er gelangt manchmal zu wirklich wunderbaren Resultaten. So behauptet er z. B., daß Goethe im Stücke Pedro von Castelvecchio genannt sei mit scherzhafter Beziehung auf das alte Haus am Hirschgraben, dessen Räume für Lili, das Fräulein von Villa Bella, zu dürftig schienen! (Über die Pracht des neuerbauten Schönmannschen Hauses s. von Voepel, XXIII, 157; 638ste Anmerkung zu Dichtung und Wahrheit.)

Einen kleinen Beweis, wie sehr es Goethes „unablenkbare Richtung war, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben,“ möchten wir noch in den folgenden Zeilen bringen. Die Scene auf der Terrasse des Gartens von Villa Bella wird für den unbefangenen Leser ein gut spanisches Kolorit besitzen und doch ist sie jedenfalls nur die poetische Darstellung eines Landschaftsbildes in Offenbach. Hier spielte bekanntlich ein großer Teil des Liebesromans zwischen Lili und Goethe. In Dichtung und Wahrheit werden noch von dem Dichter „die anstoßenden Gärten, Terrassen bis an den Main reichend“ erwähnt. (XXIII, 26.) Die Situation in der Claudine ist folgendermaßen: Die Terrasse des Gartens von Villa Bella stößt an eine von hohen Kastanienbäumen gebildete Allee; das Gartengitter hat eine Thür, zu der von der Allee eine doppelte Treppe hinaufführt. In dieser Allee wandeln im Abendlichte Pedro und Erugantino, um in der Nähe der Geliebten zu sein. Das zwischen Basco und Erugantino verabredete Warnungssignal ist ein Nachtigallenschlag. Genau so stieß in Offenbach die Terrasse des Gartens des „Düfel“ Bernard an eine hohe Kastanienallee, und von dem Garten wird uns erzählt, daß er berühmt war wegen seiner zahlreichen Nachtigallen. (S. Pirazzi, Bilder aus Offenbach, Seite 87 und 195.) Bettina von Arnim schildert diese Allee im dritten Teile ihres Briefwechsels mit folgenden Worten: „Die kräftigen Stämme der Kastanienallee, Du kennst sie wohl! manche Träume Deiner Frühlingstage flatterten dort mit der jungen Nachtigallenbrut um die Wette, wie oft bist Du dort an Liebchens Arm dem aufgehenden Mond entgegen geschlendert.“ (Siehe B. v. A. Goethes Briefwechsel III, 18.) Hier dürften selbst Bettinas sonst so wenig Vertrauen verdienende Worte eine Bestätigung sein. Die Kastanienallee, in der Don Pedro und Don Erugantino dem Hause der Geliebten zuwandeln, ist jedenfalls dieselbe, in der Goethe mit seiner Lili einhertritt.

Für das Verständnis des Goetheschen Werkes hat natürlich die Aufdeckung solcher Beziehungen keinen Nutzen, wenn nicht aus der Gesamtheit des gefundenen Materials eine neue Beurteilung oder Auffassung der Dichtung sich uns aufdrängt. Eine solche hat Wilmanns in seinem schon mehrfach erwähnten Aufsatze zu geben versucht. Er nennt die Claudine eine im wesentlichen symbolische Dichtung,

d. h. er sieht darin nicht nur ein Werk, welches zahlreiche Spuren aus dem Leben des Dichters zur Zeit der Abfassung aufnahm, sondern die absichtliche Darstellung Goethescher Lebensverhältnisse in poetischem Gewande. Nachdem er darauf hingewiesen hat, daß in Pedro und Crugantino Goethe nach zwei Seiten seines Wesens, als bürgerlicher Berufsmensch und als freiheitsdürstender Dichtersjüngling dargestellt ist, und daß Claudine Lili repräsentiert, schreibt er: „Goethe und Lili liebten einander, ihrer Verbindung stand die unsichere äußere Lage Goethes im Wege. Theilnehmende Freunde suchten das Hinderniß zu beseitigen. Von außen her wurden ihm schöne Aussichten eröffnet, in Frankfurt bot sich Gelegenheit zu einer Beschäftigung, die beim ersten Anblick vortheilhaft und ehrenvoll zugleich war. Es galt, den Dichter einzufangen und zu zügeln, den Geschäftsmann hervorzuziehen und in die Rechte des Erstgeborenen einzufügen. Don Sebastian repräsentiert diese Freunde. Ihr Zureden hilft; der halbe Goethe, Pedro giebt nach; in einem „gewissen Stumpfsinn befangen, läßt er sich immer mehr in gleichgiltige weltliche Geschäfte verwickeln, aus denen er an der Hand der Geliebten Vortheil und Zufriedenheit zu gewinnen hoffen durfte.“ Aber Pedro ist die schwächere Hälfte; er erkennt Crugantinos, des Erstgeborenen, höhere Kraft und größere Rechte an. Die Hilfe, welche Sebastian von Pedro erhält, ist gering, Pedro liebt sein alter ego viel zu sehr, als daß er ihm etwas zu Leide thun könnte. Sebastian muß von seinen hochgespannten Forderungen zurücktreten, Pedro verzeiht, Crugantino schließt seinen Frieden mit ihm unter der Bedingung, daß man ihn gewähren lasse. In Crugantino und Pedro sehen wir dieselbe Person, nur von zwei verschiedenen Seiten. So versteht sich der Schluß, die gegenseitige Verzeihung, die friedliche Vereinigung. Crugantino durfte Claudine lieben, das Weib gehört Pedro.“ (Z. u. R. 1879, pg. 496.) Wir können dieser gesuchten und ausgeklügelten Auffassung des Werkes durchaus nicht zustimmen. Zunächst möchten wir darauf hinweisen, daß Wilmanns, um seine Deutung recht hervortreten zu lassen, der Dichtung Gewalt anthut, etwas in sie hineingeheimnist, was nicht darin enthalten ist. Da nach seiner Auffassung der wilde Crugantino ebenso sehr an Claudine hängen muß wie Pedro, so findet er es wunderbar, daß Crugantino beim Verluste der Geliebten kein Wort des Schmerzes äußert, er, der doch gerufen hat: „Nichts in der Welt als Ihre Liebe oder den Tod!“ Man muß aber doch bedenken, daß bei dem wandelmütigen Charakter des Crugantino auf solch ein Wort kein Gewicht gelegt werden kann, zumal es nachher aufgehoben wird durch die Art und Weise, wie Crugantino sich benimmt, als er in Sarossa die Geliebte findet. Nachher entschuldigt er sein Gebahren mit den Worten: „Aber gesteht mir: Ein Mensch, der halbwege Abenteuer zu bestehen weiß, soll der eine Schöne, eine gewünschte, geliebte Schöne, die sich allein nachts dem Schutze des Himmels anvertraut, um so wohlfeilen Preis aus seinen Händen lassen?“ Diese Worte beweisen uns klar, daß Crugantino mit Claudine nur einen neuen Liebeshandel hat, wie er deren schon so viele durchgemacht.

Ferner ist es falsch, wenn Wilmanns — was natürlich seiner Gesamtauffassung vom Werke entsprechen würde, behauptet, daß auch Claudine ihrerseits Liebe zu Crugantino zeige. Er schreibt, daß in der nächtlichen Gartenscene Claudine dem fremden Sänger nicht widerstehen kann, daß sie im Saal seine Liebeserklärung entgegennimmt und in holder Verwirrung seinem Gesange lauscht; ja, er sagt, in der Gartenscene „fühlt sie sich zu dem wilden Jungen hingezogen, mit bangem Widerstreben, aber mit unbefiegbarem Verlangen zaudert sie ihm entgegen und in kurzem Ruß berühren sich die Lippen durch das Gitterthor des Gartens.“ Sehr richtig giebt von Wiedermann den Inhalt dieser Scene kurz so an: „Crugantino trifft Claudine, als diese auf der Terrasse ihre Liebessehnsucht ausschaut; er bringt ihr ein Ständchen und sucht ein Gespräch mit ihr anzuknüpfen; sie jedoch, obwohl sie in ihm Pedro zu erkennen glaubt, begiebt sich ins Zimmer zurück.“ (G. F. 1879, pg. 26; s. auch Anhang A, Seite 47 dieser Arbeit.) Vor Wilmanns hat wohl niemand diese Ruhscene im Werke gefunden; aber selbst wenn sie vorhanden wäre, würde sie nichts beweisen, denn Claudine hält den maskierten Sänger für Pedro, und ihre Verwirrung im Saale rührt daher, daß sie ihren Irrtum erkennt und sieht, daß ein ihr bisher

völlig fremder Mann das Ständchen gebracht hat. Von einer Neigung Claudinens zu Crugantino wird ein unbefangener Leser nie etwas im Stücke finden.

Wilmanns sagt (pg. 494) von Claudine: „Wie im Räthsel erkennt man den Zusammenhang der Theile erst, wenn man die Deutung gefunden hat.“ Wäre die Claudine eine symbolische Dichtung, dann hätte Goethe allerdings der Welt ein Räthsel aufgegeben und kein Kunstwerk geschaffen, das allgemein verstanden würde. Goethe würde von jedem Leser fordern, daß er erst studiere, unter welchen Einflüssen das Werk geschaffen sei, welche Erfahrungen und Erlebnisse es aufgenommen habe. Man beachte, wie die von Wilmanns angeführten Züge aus der ganzen Dichtung mit Mühe zusammengelesen sind, wie groß in der That doch der Unterschied bleibt zwischen dem Dichtersjüngling Goethe und dem auf Liebesabenteuer herumvagierenden Don Crugantino. Wir können der Auffassung Wilmanns nicht zustimmen. Unstreitig enthält die Claudine viele, viele Züge aus Goethes damaligem Liebesleben, der Stoff reizte ihn zur Bearbeitung, weil er so viel der eigenen Leiden und Freuden in ihr zur Darstellung bringen konnte; aber eine symbolische Dichtung, wie Wilmanns meint, ist die Claudine nicht.

Über den Wert des Werkes als Textbuch für eine musikalische Komposition wird im dritten Teile dieser Arbeit gesprochen werden; hier gilt es die Dichtung als solche zu würdigen. Wie bereits (Seite 3) erwähnt, nannte Goethe schon zur Zeit der Abfassung das Werk Frescomalerei, wo neben gut gefühlter Natur schenkslicher locus communis zu finden wäre. Die „gut gefühlte Natur“ ist vor allem in den eingestreuten lyrischen Stücken zu finden, die ohne Zweifel Goethes eigensten Stimmungen entsprungen sind. Das Lied Crugantinos:

(XI, 189) Liebliches Kind!  
Kannst Du mir sagen,  
Sagen warum  
Zärtliche Seelen  
Einsam und stumm  
Immer sich quälen? u. s. w.

wie auch das Lied der Claudine

(XI, 197) Herz, mein Herz,  
Ach will verzagen!  
Soll ich's tragen,  
Soll ich stehn? u. s. w.

sind in Wirklichkeit Ergüsse, die ihm sein Verhältnis zu Lili entlockte; sie sind hervorgegangen aus den merkwürdigen zwiespältigen Stimmungen, welche gleichzeitig in den Briefen an Auguste Gräfin v. Stolberg zu einem so wunderbaren Ausdruck kommen. Die Sprache des prosaischen Dialogs dagegen ist wenig gefeilt und durchgeistigt; manche Stellen verraten entschieden ein sehr rasches Arbeiten. Dennoch hat M. Bernays Recht, wenn er sagt: „Die Dichtung erfreut mit manchem echten Naturton Goethescher Jugendpoesie.“ (D. j. G. LXIX.) Die derbe und volksmäßige Sprache ist zugleich kraftvoll, bestimmt und atmet immer herzliche Wärme. Das Stück hat eine lebendige, frische Entwicklung; die beiden Handlungen sind geschickt mit einander verbunden, und das Interesse wird bis zum Schluß rege erhalten. Auch die Charakterzeichnung ist gut; die beiden Alten, Don Gonzalo und Don Sebastian, sind prächtige Figuren. In Bezug auf Claudine sagt Goedeke, (III, XIX) daß „deren wiederholte Ohnmachten mit dem kühnen Entschluß, dem Geliebten in Männerkleidung beizuspringen, ebenso wenig stimmen, wie die übrige träumerische, zarte Zurückhaltung ihres Wesens.“ Der Tadel erscheint uns nicht gerechtfertigt. Das Wagnis, Pedro in Männertracht zu Hilfe zu eilen, wird unternommen unter dem Einflusse einer sehr starken Gemütsregung. (Man vergl. die Schlussscene und deren Ausführung durch den Dichter; Claudine: „Pedro! Er ist todt?“ IX, 194.) Die Ohnmachten sind der natürliche Rückschlag der furcht-



baren Aufregung; sie sind nur eine andere Äußerung des zarten Wesens der Claudine, das durch die eben aufblühende Liebe zu Pedro anfangs träumerisch erscheint. Die Gestalt des Erugantino ist vom Dichter entschieden mit großer Vorliebe gezeichnet, vielleicht aber im Verhältnis zu dem erzählten Vorleben mit zu viel liebenswürdigen, ritterlichen Zügen ausgestattet.

„Der tolle Plan, die Frische der Ausführung und Derbheiten der kräftigen Sprache machen das Schauspiel zum Produkt der Genieperiode,“ sagt Goedecke. (III, XIX.) Noch ehe Goethe in Italien „ultramontan“ wurde, (s. Brief an Kayser vom 6. Februar 1787, Burkhart, G. u. R. pg. 79) war die Umarbeitung beschlossene Sache, er hat von dem Werke, einem uns so kostbaren Dokumente seiner Jugendpoesie, nie viel gehalten.

Eine interessante Stelle in einem Briefe Goethes an den Herzog Carl August vom 23.—26. Dezember 1775 (W. G. A., IV. Ab. III, pg. 7—12) zeigt jedoch, wie groß Goethes und seiner Freunde Wohlgefallen an der Fabel des Stückes, insbesondere an der Darstellung des Vagabundenlebens war. Während eines Besuches des Herzogs in Gotha machten Goethe, Kalb, Einsiedel und Vertuch einen Ausflug nach Waldeck. Nachdem der Bericht, den Goethe von demselben an den Herzog schickte, erwähnt hat, daß sie den Abend des ersten Weihnachtstages „mit Würfeln und Karten vergabundet“, giebt er vom Nachmittage des zweiten Feiertages folgende ergötzliche Schilderung. „Nach Tisch rammelten sich Rugantino und Basco, nachdem wir vorher unsere Imagination spazieren geritten hatten wies seyn möchte wenn wir Spizbuben und Vagabunden wären, und um das natürlich vorzustellen, die Kleider gewechselt hatten. Kraus war auch gekommen und sah in Vertuchs weißen Tressen-Rocke und einer alten Perrucke des Wildmeisters wie ein verdorbener Landschaftsreiber, Einsiedel in meinem Frack mit blauem Krägelchen wie ein verspielt Bürschen, und ich in Kalbs blauem Rock mit gelben Knöpfen rothem Kragen und vertrotteltem Kreuz und Schnurrbart wie ein Kapital-Spizbube aus.“ — Auffällig ist in dieser Stelle das erste Auftreten des Namens Rugantino\*, den der Hauptheld des Stückes erst in der späteren Bearbeitung (1788) erhielt. Weihnachten 1775 war selbst das ältere Werk den Freunden nur aus dem Manuskript bekannt. Goethe schwankte also schon vor der ersten Drucklegung des Werkes zwischen beiden Namensformen.

## II.

Über die Zeit der Umarbeitung der Claudine sind wir durch Notizen in der italienischen Reise und in Briefen an Frau von Stein, Herder, Seibel, Voigt und andere genau unterrichtet. Ende Oktober 1787 war der Musiker Kayser auf Goethes Einladung nach Rom gekommen. In dem letzten Briefe, welchen Goethe (am 11. September 1787) vor Kayser's Eintreffen an den Freund richtete, heißt es: „Bringen Sie die Partitur (es ist die zum Egmont gemeint) mit und was Sie sonst freut. Auch allenfalls die Bücher, nur Claudine wünscht ich schneller.“ (Burkhart, G. u. R., pg. 73.)

Es ist nicht mit Sicherheit zu sagen, was hier unter Claudine verstanden werden muß. Während seines Zusammenarbeitens mit Kayser (seit 1779; zuerst Jery und Bätely) war in Goethe der Gedanke aufgefliegen, die Claudine so umzuarbeiten, daß sie Kayser als Textbuch zu einer opera buffa dienen könnte. Am 23. Januar 1786 verbreitet er sich über sein Vorhaben in folgender Weise: „Von Claudinen bliebe auch (— er hat aber von der gleichzeitig geplanten Überarbeitung des Erwin gesprochen —) nur das, was an der Fabel artig und interessant ist. Dem Vater würde ich mehr dumpfen Glauben an das Geister- und Goldmacher-Wesen geben, wie es in unsern Zeiten herrschend ist, den Basco zu einem

\* Dünker, Goethes Eintritt in Weimar, pg. 69 giebt bei Besprechung der Stelle fälschlich die Form Erugantino.

klugen mystischen Marktshreyer und Betrüger machen. Rugantino (über das erste Auftreten dieser Namensform siehe d. vorige Seite) behielt seinen Charakter, ebenso Claudine und Pedro. Die Mächten würden charakteristischer und stufenweise subordiniert, auch in die Intrigue mehr eingeflochten, die Vagabunden, die man durch Nachahmung so ekelhaft gemacht hat(?), würde ich durch eine neue Wendung aufstutzen, sie machten das männliche Chor, ein weibliches wollte ich auch noch anbringen u. — Auch ist mir darum zu thun, daß ich in beyden Stücken nichts wegwerfe, was Ihnen lieb ist. In Claudine würde ich den Sebastian wegwerfen, den Pedro thätiger machen und wir haben immer noch Leute genug.“ (Siehe Burkhart, G. u. R., pg. 33.) Über diesen von der späteren Umarbeitung wesentlich abweichenden Plan erfahren wir nichts Näheres. Da eine Umarbeitung des Schauspiels mit Gesang fest beschlossen war, so ist nicht wahrscheinlich, daß Kayser die Komposition vor dieser begann; vielleicht ist es die Auslese der von Kayser als beizubehalten bezeichneten Stücke, die Goethe noch vor dem Eintreffen Kayser's in Händen zu haben wünschte. Daß Goethe schon damals mit der Umarbeitung sich wirklich beschäftigt hätte, ist nicht anzunehmen. In seiner jetzigen Gestalt entstand das Singpiel „Claudine“ nach Kayser's Ankunft in Rom; die beiden ersten Akte wurden am 19. Januar 1787 vollendet, nachdem Goethe bereits im November und Dezember an ihnen gearbeitet hatte. (Vergl. den Brief an Frau von Stein, G.-G. II, 260 [14]); ferner den Brief an den Herzog vom 25. Januar (XXIV, 915). Der dritte Akt wurde am 9. Februar fertig. (Vergl. den Brief an Voigt, veröffentlicht von Dünker, in den Anmerkungen zur italienischen Reise XXIV, 925.)

Über den allgemeinen Charakter der Umarbeitung kann kein Zweifel bestehen. Goethe spricht sich selbst darüber im Novemberbericht 1787 der italienischen Reise aus. Er sagt hier (XXIV, 438): Der prosaische Dialog (der älteren Fassungen des Erwin und der Claudine)... erinnerte zu sehr an jene französischen Operetten, denen wir zwar ein freundliches Andenken zu gönnen haben, indem sie zuerst ein heiteres, singbares Wesen auf unser Theater herüberbrachten, die mir aber jetzt nicht mehr genügen wollten, als einem eingebürgerten Italiener, der den melodischen Gesang durch einen recitirenden und deklamatorischen wenigstens wollte verknüpft sehen. — In diesem Sinne wird man nunmehr beide Opern bearbeitet finden.“ Es handelte sich demnach vor allen Dingen um die Schöpfung eines Textbuches zu einer opera buffa.

Der Dichter ordnete sich, wie schon aus dem angeführten Briefe an Kayser hervorgeht, willig dem Komponisten unter. „Leider habe ich vielen poetischen Stoff wegwerfen und der Möglichkeit des Gesanges aufopfern müssen,“ (G.-G. II, 262 [68]) klagt er am 19. Januar 1787 in einem Briefe an Frau von Stein, und in der italienischen Reise schreibt er (unter dem 10. Januar, s. XXIV, 463) zwar zunächst in Beziehung auf Erwin: „Du wirst bald sehen, daß Alles aufs Bedürfnis der lyrischen Bühne gerechnet ist, das ich erst hier zu studieren Gelegenheit hatte: alle Personen in einer gewissen Folge, in einem gewissen Maß zu beschäftigen, daß jeder Sänger Ruhepunkte genug habe u. Es sind hundert Dinge zu beobachten, welchen der Italiäner allen Sinn des Gedichtes aufopfert; ich wünsche, daß es mir gelungen sein möge, jene musikalisch-theatralischen Erfordernisse durch ein Stückchen zu befriedigen, das nicht ganz unsinnig ist. Ich hatte noch die Rücksicht, daß sich beide Operetten (Erwin u. Elmire u. Claudine) doch auch müssen lesen lassen, daß sie ihrem Nachbar Egmont keine Schande machten.“ Wie die letzten Worte zeigen, gelten die in Bezug auf Erwin gemachten Bemerkungen auch für die Claudine.

Es war dem Dichter unangenehm, in seinem Schaffen so sehr durch die Rücksicht auf die Anforderungen der Musik gebunden zu sein. Gegenüber Frau von Stein klagte er: „Es ist so schwer so ein Werkchen, nach erkannten Gesetzen, mit Einsicht und Verstand und zugleich mit Leichtigkeit und Laune zu machen. Es geht viel Zeit darüber hin.“ (G.-G. II, 260, 61.) Sehr feinführend hatte Goedecke (XXI) schon bemerkt: „Es klingt, als sei Goethe der Arbeit müde geworden und habe sie so rasch als möglich abschütteln wollen.“ Die seitdem von der Goethe-Gesellschaft veröffentlichten Briefe an Frau

von Stein bestätigen wenigstens den ersten Teil dieser Vermutung; am 19. Januar 1787 schrieb der Dichter der fernem Freundin: „Der dritte Akt der Claudine wird ganz kurz werden; es ist schon wie ihr sehen werdet eine so große Musik in den beyden ersten, daß man im letzten haushältisch zu Werke gehen muß.“ (G.-G. II, 262, 25.) Nach Verlauf einer Woche (26. Januar 1787) schreibt er: Heute meine liebe erhältst Du wenig. Diese ganze Woche ist auf Claudinen gewendet worden und heute bin ich herzlich müde und habe das Schreiben satt. Genieße die beyden Akte mit Herbers und lasse sie Dir statt des heutigen Briefes seyn. Schreib mir bald, wie es euch gefällt, auch wie Erwin gefallen hat. Ihr müßt immer denken, daß diese Stücke gespielt und gesungen werden müssen, zum Lesen, auch zum bloßen Aufführen hätte man sie viel besser machen können und müssen.“ (G.-G. II, 271 [25].) Auf die viele Arbeit, welche ihm die Umarbeitung des Erwin und der Claudine machte, weist der Dichter auch in einem anderen Briefe (10. Januar 1787: Italienische Reise XXIV, 462) hin: „beide Stücke sind mehr gearbeitet, als man ihnen ansieht, weil ich erst recht mit Kayser'n die Gestalt des Singspiels studirt habe.“ Dem Dichter war einerseits die Lust an der Arbeit vergangen, andererseits auch die Befürchtung gekommen, daß die Freunde, die sich nicht so in die italienische opera buffa zu verfehen vermochten, die viele ihm erwachsene Mühe nicht würdigen würden. Wohl wollte er die Claudine so gestalten, daß sie ihrem Nachbarn Egmont keine Schande machte, aber bei der Arbeit fühlte er mehr und mehr, wie er durch die Konzessionen an die Musik in seinem dichterischen Schaffen beschränkt war, und so wollte er schließlich die Freunde ermahnen, ihrerseits beim Lesen eingedenk zu sein, wie das Werk erst durch die Zusammenwirkung der Poesie, Musik und Schauspielkunst seine Wirkung thun könnte. Auf diese Worte des Meisters hat auch die heutige literarische Kritik fortwährend Rücksicht zu nehmen.

Eine Darstellung des Ganges der Handlung und der Grundzüge der Charaktere im zweiten Werke bringt die im Anhang B gegebene Inhaltsangabe. Wie man aus ihr ersehen wird, ist die Zahl der Hauptpersonen beschränkt, die der Nebenpersonen vermehrt worden; die Rolle des Sebastian ist gestrichen; statt der beiden neidischen Nichten haben wir nur eine Nichte, Lucinde, eine wahre Freundin der Claudine. Dagegen ist aus den drei Bagabunden des älteren Stückes hier eine zahlreiche, sich nachher in zwei Parteien spaltende Bande geworden; fehlt der jüngeren Bearbeitung die Rolle des Kerkermeisters, so hat sie in den Bedienten des Alonzo und des Pedro eine Reihe neuer Nebenpersonen.

Die Namen sind verändert, die Titel sind weggefallen. Don Gonzalo heißt Alonzo, Don Erugantino — Rugantino; Pedro von Castelvecchio führt als zweiten Namen den vorher Sebastian beigelegten Familiennamen Rovero. — Der Ort der Handlung ist in Sizilien.

Vergleicht man die Zahl der in beiden Stücken enthaltenen Szenen, so zeigt das jüngere Werk eine mehr als das ältere. Im Gegensatz zur ersten Bearbeitung, welche nur die Sceneneinteilung hat, ist das spätere Stück in drei Aufzüge geteilt. Dies ist in Nachahmung der opera buffa, die regelmäßig drei Akte hatte, geschahen; unseres Grachtens ist die Einteilung nicht ohne Einfluß auf die Goethesche Arbeit gewesen, das jüngere Werk schließt nicht so kurz ab wie das ältere. Schon in dem ersten Auftritte des dritten Aufzugs erkennen sich die Brüder, und man sieht, daß der Vereinigung der Liebenden nur noch geringe Hindernisse im Wege stehen. Da werden diese durch Vastos Versuche erst Claudine, dann Lucinde zu entführen, vermehrt. Das Vorgehen Vastos gegen Lucinde, die Geliebte seines Genossen, den er selbst mehrfach sehr lobt, ist kaum eine glückliche Wendung zu nennen, zumal es eine Wiederholung seines Benehmens gegen Claudine ist. Hier hat der Dichter offenbar das Motiv noch einmal verwandt, um mehr Stoff für den dritten Akt zu gewinnen, der nach seinem eigenen Gefühl recht kurz wurde. Im älteren Werke, wo der Dichter keine Rücksicht auf die Einteilung in Akte und die Abrundung dieser Abschnitte zu nehmen brauchte, strebt die Handlung viel energischer dem Schlusse zu.

Die bedeutendste Veränderung besteht darin, daß in dem jüngeren Werke an Stelle des prosaischen Dialogs fünffüßige Jamben getreten sind. Durch die Annahme dieses Metrums vollzieht sich nicht nur

eine rein äußerliche Änderung des sprachlichen Ausdrucks, sondern auch gleichzeitig eine Veränderung im Tone, im Empfindungsgehalt der Dichtung. Die Sprache wird gehobener, ernsthafter, bedeutender. Im jüngeren Werke ist der Gedanken- und Empfindungskreis der Personen sehr verschieden von dem ihrer Vorbilder im älteren Stücke. Die folgende Gegenüberstellung der in Bezug auf die Situation einander ähnlichsten Stellen der beiden Werke wird das Gesagte bestätigen.

IX, 173.

Claudine: mit Pedro's Strauß.  
Arie: Alle Freuden, alle Gaben u. s. w.

Liebes Herz, ich wollte Dich noch einmal so lieb haben, wenn Du nur nicht immer so pochtest. Sei ruhig, ich bitte Dich, sei ruhig. (Pedro von ferne.) Pedro? Auch der? Ach, da soll ich nun gar verbergen, daß ich empfinde!

Pedro kommt.

Pedro: Fräulein!

Claudine: Mein Herr!  
(Schweigen einige Augenblicke.)

Pedro (auf sie schnell losgehend): Ich bin der glücklichste Mensch unter der Sonne.

Claudine (zurückweichend): Wie ist Ihnen?

Pedro: Wohl, wohl, als wie im Himmel in dieser englischen Gesellschaft! Ach, daß sie meine armen Blumen so ehren, ihnen einen Platz an Ihrem Herzen gegönnt haben.

Man sieht, das Feuer des älteren Werkes ist im jüngeren sehr gedämpft worden. Mit wie elementarer Gewalt treibt im Schauspiel die Liebe Pedro zu Claudinen! Im Singspiel wird diese Gewalt beschrieben, und die unmittelbare Friese der Handlung schwindet vor der reflektierenden Beschreibung. Der hier hervortretende Unterschied erklärt sich aus der Art der Umarbeitung. Erstens erhob Goethe das Werk weit mehr aus der individuellen, subjektiven Sphäre seines eigenen Lebens in eine objektive Allgemeinheit; zweitens behandelte er den Stoff, den er erst realistisch dargestellt hatte, jetzt idealistisch. Sehr treffend hat, wie wir M. Bernays Einleitung zur Sammlung „Der junge Goethe“ entnehmen, A. W. Schlegel die in Italien entstandenen Bearbeitungen des Erwin und der Claudine „idealistische Operetten“ genannt. (D. j. G. I, LXXVIII).

Die Veränderungen, welche Goethe mit dem Stoffe vornahm, machen ihn aber keineswegs für eine idealistische Behandlung geeigneter. Schon die bedeutendere Beteiligung der Bagabunden widerspricht derselben, und im Munde des jetzt so niedrig denkenden Vastos befremdet die rhetorische Sprache doppelt. Goedeke (XXI) schreibt: „Man sieht leicht, daß es die Absicht bei der neuen Bearbeitung war, Pedro und besonders Rugantino zu veredeln.“ Für Pedro ist diese Absicht, wie das Gelingen derselben unbestreitbar; er ist thätiger: er selbst hat den Bruder gesucht; er ist männlicher: die Liebe giebt ihm Kraft

IX, 58.

Claudine — tritt mit Pedro's Strauß hervor.  
Arie: Alle Freuden, alle Gaben u. s. w.

Und darfst Du diesen Unbitt Dir verzeihen?  
Was ein geliebter Vater heut gereicht,  
Was Freunde geben, was ein kleines Volk  
Unschuldig bringt, das alles ist wie nichts,  
Verschwindet vor der Gabe dieses neuen,  
Noch unbekanntem Fremden! Ja, es ist,  
Es ist geschehen! Es ruht mein ganzes Herz,  
Nun auf dem Bilde dieses Jünglings; nun  
Bewegt sich's nur in Hoffnung oder Furcht,  
Ihn zu besitzen oder zu verlieren.

Pedro:

Verzeih, daß ich Dich suche! Denn es ist  
Nicht Schuld noch Wille. Jene strenge Macht,  
Die alle Welt beherrscht, und die ich nur  
Von Dichtern mir beschreiben ließ, ergreift  
Mich nun und führt mich, wie der Sturm  
Die Wolken, ohne Rast zu Deinen Füßen.

Claudine:

Ihr kommt nicht ungelegen; mit Entzücken  
Betracht ich hier die Gaben, die mir hent  
So schöne Zeugen sind der reinsten Liebe.

Pedro:

Glücksel'ge Blumen, welcher schöne Platz  
Ist euch gegönnt! Ihr bleibet und ich muß gehen.



zum Handeln, und hochaufstrebend ist der Gedankenflug seines Liedes: „Es erhebt sich eine Stimme.“ (IX, 60.) Rugantino dagegen, an dem Goedecke eine besondere Veredelung des Charakters wahrnehmen will, hat nach unserer Meinung entschieden viele lebenswürdige Züge verloren und ist weniger edel dargestellt. Don Crugantino trägt unverkennbare Züge jener Sturm- und Drangnaturen, die kein anderes Gesetz kennen als die Leidenschaft ihres Herzens, die in ungemessener Lebenslust nur das Bestreben haben, sich völlig und ganz auszuleben; er ist selbst auf und davon gegangen, um frei von allem Zwange geregelter Lebens herumzuschwärmen. Es stimmt uns nicht günstiger für Rugantino, daß er von seinem Vater aus unbekannter Ursache verstoßen ist. Wie harmlos erscheint die Liebessehnsucht, welche Don Crugantino nach Villa Bella treibt, gegenüber dem wohl überlegten, uns in seinen Einzelheiten dargelegten Entführungsplane, der Rugantino dahin führt! Rugantino hängt auch enger mit den Bagabunden zusammen, die hier mehr den Charakter von italienischen Banditen angenommen haben. Die Einfangung des Don Crugantino war Familiensache, die Verfolgung des Rugantino geschieht im Interesse der öffentlichen Sicherheit. Die Bedrohung Claudinens erscheint in dem jüngeren Stücke, wo Rugantino nicht mehr ihr Liebhaber ist, wo nicht mehr ein eifersüchtiger Nebenbuhler, sondern ein die allgemeine Rechtspflege ausübender Vater eingeschüchtert werden soll, auch in cruderem Lichte. Don Crugantino kann am Schlusse bitten, man möge ihn sich selbst überlassen, Rugantino bedarf der Fürsprache des Bruders, um durch die königliche Gnade vor ferneren Verfolgungen geschützt zu werden. Auch die anderen Charaktere haben bei der Umarbeitung nicht gewonnen. Der Charakter der Claudine ist im allgemeinen wenig verändert, doch erscheint er gleichförmiger, weil ihr Liebesverhältnis zu Pedro gleich anfangs deutlicher hervortritt, und weil bei dem Wagnis, den Geliebten aufzusuchen, alle Gefahren von einer Freundin geteilt werden, die durch die Anlegung der Männertracht stark als Beschützerin hervorgehoben wird. Monzo, den von Biedermann „ein schwachhaftes Stück Polizeiagent“ nennt (G. F. 1879; 33) ist allerdings nicht so sympathisch wie der Don Gonzalo des älteren Stückes. Daß durch Einführung der Lucinde für die beiden neidischen Nichten auch eine Rugantino befriedigende Lösung herbeigeführt wird, ist ein Gewinn.

Obwohl das Stück für eine idealistische Bearbeitung nicht geeigneter geworden war, reden alle Personen in ihm eine schwingvolle, gedanken- und bilderreiche Sprache. Dadurch entsteht aber ein merkwürdiger Gegensatz einerseits zwischen der Handlung des Stückes und seiner Sprache im allgemeinen, andererseits zwischen der Sprache des Dialogs und den aus dem Schauspieler unverändert herübergenommenen lyrischen Stücken. Kann M. Bernays (D. j. G. LXXIX) von den Liedern in allen Stücken sagen, daß sie in der Umgebung des derben, kräftigen Dialogs „mit erhebender und wahrhaft verklärender Kraft wirken,“ so muß man gestehen, daß sie jetzt inmitten der rhetorischen Sprache der Verse fremd erschienen.

Mit wenigen Worten sei auch auf das veränderte Verhältnis der beiden vereinigten Handlungen hingewiesen. Dem älteren Stücke gab die gleich anfangs ausgesprochene Absicht, den verwilderten Erstgeborenen einzufangen, einen einheitlichen Zug; es wurde dadurch sowohl Sebastians und Pedros Aufenthalt in Villa Bella und ihre Abreise von dort, als auch der Versuch, Don Crugantino im Zimmer des Schlosses gefangen zu nehmen, motiviert. Im späteren Singpiel ist die Anwesenheit Pedros in Villa Bella einzig und allein durch seine Liebe zu Claudine bewirkt; seine Abreise motiviert eine abgelaufene Urlaubszett, und wenn Monzo den Rugantino gefangen zu nehmen sucht, so sorgt er für die öffentliche Sicherheit. Der Zufall spielt im Singpiel eine große Rolle; Pedros Rückkehr nach Villa Bella ist zufällig; er irrt sich in der Richtung, welche die von ihm verfolgten Bagabunden eingeschlagen haben und wählt durch Zufall diejenige, die ihn nach dem Schlosse zurückführt. Der Zufall spielt ferner dem älteren Bruder die verlorene Tasche Pedros in die Hände und führt zur Erkennung der Brüder. Dadurch wird die Verbindung der einzelnen Szenen lockerer als im Schauspieler.

Nach dem Gesagten kann es nicht befremden, wenn das in Italien geschaffene Singpiel bei einfacher Lektüre keine große Sympathie erweckt. v. Biedermann urteilt: „Es ist anstatt der Licht- und Schattenseiten des älteren Stückes eine durchgängige Dämmerung eingetreten.“ (G. F. 1879, pg. 33.) Goedecke (XXI) sagt: „Das Ganze ist freier, gehobener, künstlicher geworden, glatter im Äußeren, aber auch kälter, und es kann keine Wahl zwischen der jüngeren Form und dem älteren, jugendlich frischen, an dem Grundelement des Stückes, dem Bagabundenleben, herzliche Lust sprudelnden Schauspieler sein.“ Derartigen Urteilen gegenüber hat Schröder in seiner Einleitung zur Claudine die spätere Fassung in Schutz nehmen wollen und nach unserer Meinung insofern mit Recht, als er einer einseitig litterarischen Kritik über eine Operndichtung entgegentritt. Dem treuen Seidel in Weimar hatte die italienische Bearbeitung der Claudine auch nicht gefallen; er schrieb seine Bedenken an Goethe, worauf ihm dieser ungefähr am 15. März 1787 antwortete: „Was Claudinen betrifft, so fehlen Dir einige Daten, das Stück ganz richtig zu beurtheilen. — — — Wäre diese Claudine komponirt und vorgestellt, wie sie geschrieben ist, so solltest Du anders reden. Was Musikus, Akteur und Dekorateur thun müssen und was es überhaupt heißt, ein solches Ganze von seiner Seite anzulegen, daß die übrigen mitarbeiten und mitwirken können, kann der Leser nicht hinzuthun und glaubt doch immer, er müsse es können, weil es geschrieben oder gedruckt ist.“ (XXIV, 939.) Nochmals weist hier der Dichter auf die eigentliche Natur der Dichtung hin. Man muß sie in der That mehr im Auge behalten und darf um des älteren Werkes willen nicht ungerecht werden gegen das jüngere Stück, an dem die schöne Sprache und der reiche Wechsel innerhalb der Handlung nicht zu verkennende Vorzüge sind.

### III.

Wie wir schon mehrfach hervorgehoben haben, war die Umarbeitung der Claudine veranlaßt durch Goethes Absicht, die italienische opera buffa auf die deutsche Bühne zu verpflanzen. Er hat selbst auf den auffälligsten Unterschied zwischen der von ihm beobachteten Singpielweise und dem Stil der opera buffa hingewiesen, wenn er im Novemberbericht der italienischen Reise bemerkt, daß er zur Zeit der Umarbeitung als nunmehr eingebürgerter Italiener den melodischen Gesang durch einen recitierenden und deklamatorischen hätte verknüpft sehen wollen. (S. o. Seite 13.) Es entsteht nun die Frage, ob die in fünffüßigen Jamben abgefaßten Gesprächsstücke nach Goethes Meinung wirklich als Recitative und ariose Stücke komponiert werden sollten. v. Biedermann (G. F. 1879, pg. 32) sagt: „Zunächst ist es (das jüngere Werk) nicht, was es scheinen möchte, eine italienische Oper, in welcher diejenigen Gesprächsstücke, die nicht gesungen werden, lyrische Stücke zum Vortrag als Recitative sind, sondern es sind dieselben in der neuen „Claudine“ wie zur Deklamation geeignete Stücke des recitirenden Dramas.“

Daß Goethe eine musikalische Ausnutzung beabsichtigte, ist sicher. Es machen dies nicht nur die eben angeführten Worte aus der italienischen Reise zur Gewißheit, wo unter „melodischem Gesang“ die Arien u. s. w., unter dem „recitirenden“ das Secco-Recitativ und unter dem „deklamatorischen“ Gesang das Arioso zu verstehen ist, sondern vor allem ein Vergleich des jüngeren Werkes mit dem älteren.

Schon Nicolai wies in seiner Recension des Schauspiels mit Gesang (s. Braun I, 357) besonders auf die Gesänge hin, „welche nach Art der Finalen in den italienischen Operetten eingerichtet, und mit lebhafter Handlung verbunden sind.“ Gegenüber der ersten Gestalt des Erwin ist die ältere Fassung der Claudine musikalisch weit ausgestalteter. Dort finden sich nur Arien, Duette und Terzette, hier auch Chöre und die erwähnten Finalen; es sind dies die große Scene der Gesangnahme durch die Wache (XI, 199—201) und die Schlussscene. Diese Finalen, bei deren Gestaltung jedenfalls André mitwirkte,

(f. o. S. 5) finden sich durchaus nicht in allen französischen Operetten der Zeit; sie bilden vielmehr ursprünglich eine Haupteigentümlichkeit im Stil der opera buffa, und finden sich dort an den Stellen, wo das dramatische Element zum höchsten Ausdruck kommt. Da dieselben sich bereits in der älteren Bearbeitung der Claudine fanden, so bedurfte diese im Grunde nur noch des Secco-Recitativs und des Arioso, um zur opera buffa zu werden. Goethe erstrebte die Einführung dieser musikalischen Formen und glaubte auch in den in fünffüßigen Jamben geschriebenen Stücken eine geeignete sprachliche Grundlage gegeben zu haben. Die schon mehrfach angeführte Stelle sagt ausdrücklich: „In diesem Sinne wird man nunmehr beide Opern bearbeitet finden.“ (S. o. S. 13.) Mit Recht ist man über die Wahl des Metrums erstaunt, zumal ein Musiker von Fach der Berater des Dichters war. Für einzelne Teile würde das Metrum nichts Auffälliges haben; merkwürdig aber ist die völlige Alleinherrschaft desselben durch drei lange Akte. Ist dies eine Konzeption, welche der Dichter der Lektüre des Werkes machte? Er hat mehrfach hervorgehoben, daß er auch fürs Lesen sorgen wollte. (Vergl. z. B. XXIV, 463.) Oder geschah die Beibehaltung des Rhythmus auf Kaisers Wunsch? Kaiser behauptete, daß innerhalb derselben Arie ein Wechsel im Metrum ihm bei der Komposition hinderlich sei. (Dies geht hervor aus Goethes Brief vom 23. Januar 1786; S. Burkhardt, G. u. K. 31.) Wie weit er aber im Texte für das Recitativ und das Arioso denselben Rhythmus beibehalten wissen wollte, ist nicht zu sagen. Nach unserer Meinung hat wohl die Formensönheit des Verses Goethe zur Durchführung dieses einen Metrums veranlaßt. Dennoch ist v. Biedermanns Urteil, daß Goethe seine Absicht, ein Textbuch zu einer opera buffa zu schaffen, verfehlt habe, zu hart. Undenkbar ist die Komposition der in fünffüßigen Jamben geschriebenen Stücke als Recitativ und Arioso ja nicht. Sehr zu bedauern bleibt es, daß unserem Dichter keine kraftvollere, ihn mehr leitende Persönlichkeit zur Seite stand.

Claudine von Villa Bella hat eine große Reihe von Komponisten gefunden. Johann André, welcher, wie oben erwähnt, wahrscheinlich Goethes musikalischer Berater bei der ersten Abfassung war, wie Kaiser bei der zweiten, komponierte auch dieses Werk seines Freundes. Die glückliche Komposition des Erwin hatte ihm eine Stelle als Kapellmeister bei der Döbbelinschen Gesellschaft in Berlin verschafft. Dort komponierte er c. 1780 die Claudine. (Vergl. Riemann, Opern-Handbuch. Leipzig 1887.) Auch Otto Jahn (W. A. Mozart II, 79) erwähnt das Werk. Über eine Aufführung des Werkes in Andrescher Komposition ist nichts bekannt. Martinjen (pg. 51) bemerkt: „Über eine Aufführung des Singspiels außerhalb Frankfurts liegen keine Nachrichten vor;“ wir wissen auch nichts von einer Aufführung in Frankfurt. Bereits 1777 hatte übrigens Neefe in seinen „Serenaden beim Klavier zu singen“ eine Komposition der Claudine geboten. Im Jahre 1780 fand in Wien eine Aufführung des Werkes mit der Komposition von J. von Beecke statt. Nach Schäfer (Systematisches Verzeichnis aller Tonwerke zu Goethes, Schillers, Kleists und Shakespeares Dramen. Leipzig und Merseburg 1886, pg. 29) fand dieselbe vielen Beifall. Aus dem Jahre 1783 wird eine Komposition von Gottfried Weber in Stuttgart erwähnt. Während die bisher genannten Komponisten sich der Zeit nach nur an die ältere Fassung anlehnen konnten, wird es für alle folgenden zweifelhaft, ob sie die jüngere Bearbeitung als Textbuch wählten, und ob sie das Werk ganz durchkomponierten. Da die Werke nur in Manuskripten vorliegen, ist es schwer, darüber etwas festzustellen. Am bekanntesten ist Reichardts Komposition aus dem Jahre 1788. Während Kaiser mit der ihm zugebachten Arbeit nicht weiter kam, komponierte Reichardt das Werk und kam selbst nach Weimar, um seine Komposition dem Dichter vorzuspielen. (S. Brief Goethes an Kaiser, Burkhardt, G. u. K. pg. 90.) Mit der Reichardt'schen Musik wurde die Claudine am 30. Mai 1795 auf dem herzoglichen Theater in Weimar gegeben. Es ist dies die Vorstellung, zu der Schiller seine Frau mitbringen wollte, (Briefwechsel I, 162) und über deren zweifelhaften Erfolg Goethe am 21. Dezember 1795 an Reichardt berichtete. Eine Wiederholung der Vorstellung fand nicht statt. Das Riemannsche Opernhandbuch führt ferner auf Kompositionen zur Claudine von Blum (1810), von Th. M. Eberwein

(1815), von Kienlen (c. 1815), von Franz Schubert (c. 1830), von Joseph Drechsler (c. 1830), von Fr. Schneider (c. 1830). Die Komposition von Franz Schubert ist nie aufgeführt und nur teilweise erhalten. Der letzte uns bekannt gewordene Komponist ist Volk Graf von Hochberg, der unter dem Pseudonym J. H. Franz 1864 eine Komposition der Claudine aufführen ließ. Die Claudine gehört ferner zu den wenigen Werken der Dichters, welche in Dänemark Eingang fanden; sie wurden dreimal im königlichen Schauspielhause zu Kopenhagen gegeben. (Vergl. Georg Brandes, Goethe in Dänemark, G.-Z. II, 47.)

So hat es dem Werke bis in die jüngste Zeit nicht an freundlicher Aufnahme gefehlt. Sind auch die Versuche, die Goetheschen zierlichen Verse und ihren tiefempfundenen Inhalt in eine Musik zu kleiden, die dem Texte gleichwertig ist, bisher nicht gelungen, so wird das Werk in beiden Fassungen auch bei einfacher Lektüre eine wertvolle Gabe aus der Hand unseres großen Dichters bleiben.



## Anhang.

### A.

#### Inhaltsangabe des Schauspiels mit Gesang.

**Bemerkung:** Die hier unter A und B gegebenen Inhaltsangaben sind möglichst parallel geordnete Analysen beider Werke. Um das Gleichartige wie das Unterscheidende beider Stücke besser hervortreten zu lassen, sind in beiden Darstellungen Abschnitte nach den Szenen gemacht worden. Die Ausführlichkeit der Inhaltsangaben rechtfertigt sich wohl aus ihrem Zwecke: sie sollen die Vergleichung der älteren Fassung mit der jüngeren wesentlich erleichtern. Man vergleiche die entsprechenden Abschnitte von A und B miteinander.

#### 1. Die Geburtstagsfeier und Pedros Abschied.

Donna Claudina, die Tochter des Don Gonzalo, Herrn von Villa Bella in Spanien, feiert ihren achtzehnten Geburtstag. Zur Zeit dieses Festes weilen in der Familie des Don Gonzalo, der außer dem Hausherrn und der Tochter zwei Nichten, Sybilla und Camilla, angehören, zwei Gäste, ein alter Freund Gonzalos, Namens Don Sebastian von Robero, und ein durch den letzteren in die Familie vor kurzem eingeführter Fremder, Don Pedro von Castelvecchio. Die beiden Gäste sind nacheinander von Madrid gekommen. Don Sebastian von Robero ist ein Jugendfreund von Pedros verstorbenem Vater gewesen. Da Pedro einen älteren Bruder Monzo hat, welcher, obwohl er immer einen Grund von Edelmut und Großheit im Herzen hatte, sich in schlechter Gesellschaft herumtreibt und einen unsinnigen Streich nach dem andern macht, Mädchen belügt und betrügt und so dem edlen Namen der Castelvecchio Schande macht, so hat sich Sebastian (als langjähriger Freund des verstorbenen Vaters) aufgemacht, um diesen ungerathenen älteren Sohn einzufangen und ihn auf eine Festung zu setzen. Als Knaben hat er Monzo sehr geliebt; jetzt aber hofft er es beim Könige durchzusetzen, daß Pedro die Rechte des Erstgeborenen bekommt, zumal der König hierüber schon seine Gesinnung hat blicken lassen. Gerüchte melden, daß der gesuchte ältere Bruder sich in der Umgegend von Villa Bella unter falschem Namen aufhält; darum hat sich Sebastian zu seinem Freunde Gonzalo begeben. Pedro ist Sebastian nachgereist, um ihn von übermäßigem Strenge abzuhalten. In Villa Bella verliebt er sich in Donna Claudina, das „feinste, delikateste weibliche Geschöpf“, und statt thatkräftig den Sebastian in der Suche nach dem älteren Bruder zu unterstützen, denkt er nur an seine Liebe. Auf Betreiben des Sebastian soll aber sofort nach der Geburtstagsfeier der eigentliche Zweck der Reise weiter verfolgt werden. Nicht eher ist an eine Verbindung Pedros mit Claudine zu denken, als bis der ältere Bruder eingefangen ist; denn Pedros Schicksal hängt mit von demjenigen des älteren Bruders ab, und die Entfernung des Bruders aus der schlechten Gesellschaft ist Pedro sich und seiner Familie schuldig. Somit muß Pedro von der seine Liebe erwidernenden Claudine Abschied nehmen. Die abgöttische Liebe des Don Gonzalo zu seiner Tochter macht deren Geburtstag zu einem großen Feste. Zur Überreichung der Gaben wird Claudine in einem langen Zuge von Kindern, Mädchen, Jünglingen, Alten, den Familienmitgliefern und den beiden Gästen in einen geschmückten Garten getragen, während die Musik einen feurigen Marsch spielt. Dort überreichen ihr alle nacheinander Gaben. Pedro schenkt einen Strauß von Blumen, die er selbst auf der Wiege gepflückt hat. Sebastian setzt nun Gonzalo aneinander, warum ein längeres Verweilen in Villa Bella für ihn und Pedro nicht möglich ist. Die Liebenden müssen scheiden. Pedro freut sich, daß Claudine seinen Strauß an ihrem Dusen trägt. Dann sprechen die Liebenden von der Ursache der Trennung, dem älteren Bruder, den es jetzt zu suchen gilt, und von dem Leben, das Pedro nach seiner Rückkehr am Hofe erwartet. Pedro hat bisher seine Tage den Geschäften des Vaterlandes gewidmet, hat zwei bis drei Sekretäre beschäftigt und auch wohl seine Abende und Nächte in dem Schwarme zugebracht, der um die Majestät wie Mücken ums Licht summt. Jetzt nimmt ihm die Liebe jegliche Thatkraft.

Während das Liebespaar darüber scherzt, ob es treue Männerherzen gebe und woran sie zu erkennen seien, nahen sich die Nichten Sybille und Camille. Claudine geht fort, ihren Vater zu suchen, Pedro muß zu Sebastian, der, wie die Nichten berichten, ihn schon erwartet. Bald darauf sieht Pedro im Sattel. Die neidischen Nichten schmähen, sobald sie allein sind, auf das Liebespaar. Camille freut sich des Gedankens, daß sie ihrerseits einen Verehrer gewonnen hat in einem Kavaliere, der sich unter dem angenommenen Namen Don Crugantino in der Umgegend aufhält. Er ist, sagt sie, jedenfalls reich und vornehm und ist ein „Hirfchchen wie ein Hirschchen.“ Sybille, welche bemerkt hat, daß Claudine abends im Mondschein noch im Garten spazieren geht, reizt Camille auf, daß sie beide in Don Gonzalo den falschen Verdacht erregen wollen, daß Claudine zu dieser Zeit dem Pedro ein Rendezvous giebt; es ist ja nicht das erste Mal, daß sie Leute aneinander heßen.

#### 2. Die Vagabunden und ihre Pläne.

Don Crugantino, den Camille seit dem letzten Jahrmarkte für ihren Verehrer hält, geht ein Liedchen singend in der Stube einer elenden Dorfherberge zu Sarossa auf und ab. Er begleitet seinen Gesang mit einer Zither. Vergebens fordern ihn drei Vagabunden, welche an einem Tische würfeln, auf, sich an ihrem Spiele zu beteiligen. Für seine Weigerung rächen sie sich mit Anspielungen auf seine verschiedenen Liebeshändel; dann laden sie ihn ein, bei einem dem Pfarrer zu spielenden Streiche zugegen zu sein, weil es dort etwas für ihn zu lachen gebe. Crugantino teilt zwar das Leben dieser Vagabunden, die er mit seinem Gelde unterhält, aber er steht völlig über ihnen, wie auch über einem ihrer Genossen, Baslo, der soeben zurückkommt, um seinem Herrn Bericht über Villa Bella zu erstatten. Nicht mehr Camille, sondern Claudine hält Crugantinos veränderliches Herz gefangen. Eine Angabe, wie er Claudine kennen gelernt, enthält die Dichtung nicht. Baslo schildert die Geburtstagsfeier. Da Baslo in Erfahrung gebracht hat, daß Claudine im Mondschein im Garten spazieren geht, beschließt Crugantino sich ihr dort zu nähern. Ihn treibt kein besonderer Plan, sondern die Liebessehnsucht nach Villa Bella. Baslo soll von einem Kastanienbaume der an Villa Bella sich hinziehenden Allee jede dem Herrn drohende Störung durch einen Nachtigallenschlag anzeigen. Die ihm durch Baslo zugetragene Nachricht, daß man nach ihm forsche, beachtet Crugantino nicht, nun es sich um ein Liebesabenteuer handelt. Baslo will erst Crugantino behilflich sein; dann gedenkt auch er, wie er andeutet, auf ein Liebesabenteuer auszugehen.

#### 3. Der Zweikampf vor dem Garten von Villa Bella.

Nach ihrer von den neidischen Nichten bemerkten Gewohnheit weilt Claudine im Mondshine auf der Terrasse des Gartens von Villa Bella und giebt ihren Empfindungen in einem Liede Ausdruck. Am Garten entlang zieht sich eine Kastanienallee, zu der von der Terrasse des Gartens eine Treppe hinabführt, die aber oben durch eine Thür abgesperrt ist. Don Crugantino antwortet Claudinen mit einem Liede zur Zither und steigt zugleich von der Allee aus die Treppe hinauf. Da seine Stimme von Claudine für die Pedros gehalten wird, entsteht zwischen beiden Personen ein Wechselgesang. Da Crugantino durch eine Maske unkenntlich ist, ist Claudine im Zweifel, ob Pedro der Sänger ist. Sie nähert sich der Thür, als aber Crugantino die Treppe bis zur Thüre hinaufgestiegen ist, entfernt sie sich. Crugantino steht im Begriffe die Thür zu übersteigen, als ein Nachtigallenschlag, von Baslo täuschend nachgeahmt, ihm eine Störung meldet. Er springt die Treppe hinunter und stellt sich in den Schatten der Bäume. Don Pedro hat sich von Sebastian entfernt; seine Liebe läßt ihn die Aufgabe, den Bruder zu suchen, vergessen; sie zieht ihn zurück in die Nähe der Geliebten. Da er dem auf die Verfolgung seines Abenteuers bedachten Crugantino zu lange verweilt, erregt dieser durch ein Geräusch Pedros Aufmerksamkeit. Nach einem kurzen Wortwechsel kommt es zum Zweikampfe, in dem Pedro am Arm verwundet wird. Da er stark blutet, ruft Crugantino Baslo herbei; sie erkennen in dem Verwundeten Claudinens Verehrer; der ritterliche Don Crugantino beauftragt Baslo, den erkannten Rivalen in ihren Schlupfwinkel, die Herberge von Sarossa, zu bringen und ihn dort zu versorgen; lebhaft bedauert er seine Heftigkeit, die ihn sofort den Degen ziehen ließ. Raum ist Baslo mit dem Verwundeten fort, als Gonzalo im Garten erscheint. Die Nichten haben wirklich Claudine verdächtigt, und Gonzalo kommt, um sich zu überzeugen, ob in der That Claudine, die Sorge seiner Seele, der Gegenstand der sorgfältigsten achtzehnjährigen Erziehung, dem Geliebten zu dieser Stunde ein Rendezvous giebt. Als er Crugantino findet, hält er ihn daher zuerst für Pedro. Er redet ihn heftig an, Crugantino antwortet in demselben Tone, und es kommt beinahe zu einem zweiten Zweikampfe. Nicht umsonst hat aber Crugantino sich kurz vorher vorgenommen, daß er den Degen nicht so leicht ziehen will. Ritterlich erklärt er, daß die ihm zugefügte Beleidigung schon dadurch gesühnt sei, daß ein Mann von dem Alter, dem Range und der bekannten Tapferkeit des Don Gonzalo überhaupt sich willfährig zeige, mit ihm die Klinge zu kreuzen. Er giebt vor, ganz zufällig des Weges gekommen zu sein; seinen stillen Betrachtungen in der Einamkeit nachzuhängen, habe er sich von Sarossa, wo er sich aufhalte, entfernt; von Pedro habe er nichts gesehen. Don Gonzalo bedauert seinen Irrthum, ladet Don Crugantino zu einem Nachttrunk ins Schloß und bietet ihm zugleich für den Rückweg nach Sarossa ein Pferd an.

#### 4. Don Crugantino im Schlosse von Villa Bella.

Die beiden neidischen Nichten ärgern sich, daß ihr Anschlag mißglückt ist; denn Claudine ist eher ins Schloß zurückgekommen, als der Vater sich aufmachte, sie zu suchen. Jetzt kommt Claudine in das Zimmer, wo die Nichten sich aufhalten, um dem Vater „gute Nacht!“ zu wünschen; aber Don Gonzalo tritt mit Don Crugantino ein und bittet sie des Gastes wegen noch ein wenig zu verweilen. Camille hat Crugantino erkannt; sie wirft ihm Liebesblicke zu, die dieser erwidert. Seine Hauptaufmerksamkeit gilt jedoch Claudinen; er erinnert sie leise an ihren Wechselgesang im Garten; als sie ihn abweist, flüstert er ihr zu: „Nichts in der Welt als Ihre Liebe oder den Tod!“ Gonzalo hat die Zither des Gastes bemerkt und bittet ihn um ein Lied. Zuerst singt er ein Claudinen geltendes Liebesliedchen, und als der Vater den Volksgesang lobt, trägt er die Ballade vom untreuen Knaben vor. Dieser Vortrag wird unterbrochen durch die Ankunft Sebastians, welcher Pedro sucht. Sebastian erkennt in Crugantino den gesuchten Alonzo, ohne von diesem erkannt zu werden. Rasch entschließt er sich, die Nachforschungen nach Pedro einstweilen einzustellen und zunächst den so lange Gesuchten einzufangen. Er verabshiedet sich sofort wieder, um die Wache zu holen. Don Crugantino fährt fort die Ballade zu singen. Da flüstert gegen Ende des Liebes-Sybilie plötzlich Claudinen zu, daß Pedro gefährlich verwundet worden sei. Diese Nachricht hat einer der Diener Sebastians gebracht. Claudine schreit laut auf und wird ohnmächtig. Während sich alle um sie bemühen, erscheint plötzlich Sebastian mit der Wache auf der Schwelle und befiehlt die Ergreifung Crugantinos. Dieser macht schnell aus Eisk und Stählen eine Barrikade, zieht ein Paar Terzerole hervor, sendet eine Kugel in die Decke und schlägt sich dann den Degen in der einen, ein geladenes Terzerol in der andern Hand, durch die überraschte Wache hindurch, welche ihn verfolgt. Gonzalo stellt dem Sebastian seine gesamte Dienerschaft zur Verfolgung des Flüchtigen zur Verfügung, und Sebastian eilt davon, ohne zu fragen, wer der Don Crugantino ist, warum er ihn hat wollen ergreifen lassen, und ohne zu erfahren, daß Pedro verwundet ist. Gonzalo bemüht sich nur um Claudine; mit Hilfe eines stärkenden Balsams bringt er sie ins Bewußtsein zurück. Sie bittet ihn, doch sofort seine Leute zu Pedro nach Sarossa zu senden, aber alle Diener sind mit Sebastian fort. Gonzalo sucht seine Tochter zu beruhigen; morgen will er alles für Pedro thun. Da er ermüdet ist, geht er zur Ruhe. Die Nichten, welche bei Claudine wachen sollen, werden zu ihrer Freude von dieser zu Bett gesandt. Jetzt, nun sie Pedro verwundet weiß, wird Claudine erst der Tiefe ihrer Leidenschaft für ihn inne. Die ihr selbst bisher verborgene Liebe bricht mächtig hervor. Sie beschließt zu dem Verwundeten nach Sarossa zu eilen. Da sie die Gartenschlüssel findet, kann sie ihr Vorhaben ausführen. Nachdem sie, um in der Nacht unbehelligt zu sein, die Kleider eines Betters angelegt hat, macht sie sich auf den Weg, dem Glück der Liebe vertrauend.

#### 5. Pedro bei den Jagabunden.

Don Crugantino ist der ihn verfolgenden Wache glücklich entronnen und hat den Weg nach Sarossa eingeschlagen. Vor der Herberge erfährt er von einem Knaben, daß Pedro dort liegt, und daß Vasco nach Villa Bella zurückgegangen ist. Pöhllich bemerkt er, daß er seine Zither, „seine Gesellin, seine Gespielin, Buhlerin, die ihm mehr als zehn Freunde wert ist,“ in Villa Bella vergessen hat. Sie kann er nicht im Stich lassen, und so wendet er sich nach Villa Bella zurück, um sich durch irgend einen klugen Handstreich wieder in den Besitz seiner geliebten Zither zu setzen. Da kommt ihm von Villa Bella her Claudine entgegen. Er erkennt sie trotz ihrer Verkleidung und sucht, sich ihrer zu bemächtigen. Wie Crugantino vor der Dorfherberge Claudine ergreift und sie forttragen will, hört der krank liegende Pedro die Stimme der Geliebten und erblickt auch Claudine durch das Fenster. Sofort tritt er mit dem Degen bewaffnet in die Thür des Hauses, Crugantino setzt nun Claudine nieder, behält sie aber an der Hand, und als Pedro sie befreien will, setzt er seinen Degen Claudinen auf die Brust und droht, sie zu ermorden, falls Pedro ihn angreife. Dem hinzukommenden Vasco gelingt es überdies, Pedro den Degen aus der Hand zu schlagen; er versucht Pedro ins Haus zurückzuführen; schon scheint Claudine in der Gewalt Don Crugantinos zu sein, als plötzlich die Wache naht. Crugantino und Vasco kämpfen gegen die Wache. Pedro will mit Claudine, die nun das Absonderliche ihrer Lage voll erkannt hat, entfliehen, aber die Wache umzingelt alle und führt alle gefangen fort.

#### 6. Im Gefängnis.

Vergebens sucht Pedro die mit ihm im gleichen Raume des Gefängnisses eingeschlossene Claudine, welche vor Scham darüber, daß sie aus Liebe sich vergessen hat, vergehen möchte, zu trösten. Da führt der Kerkermeister Don Sebastian herein, der gekommen ist, Don Crugantino zu sprechen. Zu seinem Erstaunen findet er Claudine und Pedro; er läßt sich von dem letzteren die Umstände erzählen, durch welche sie ins Gefängnis gekommen sind, und spricht Claudinen, die ihrem Vater wegen ihres gegen die gute Sitte verstoßenden Benehmens nicht wieder unter die Augen treten mag, Trost zu. Dann befiehlt er die Hereinführung der beiden anderen Gefangenen. Spöttisch fragt er den edlen Sennor Crugantino und seinen Diener Vasco nach Herkunft und Namen. Er möchte wohl einmal das edle Blut des ersteren sehen. Als

Crugantino aufbraut, ruft Sebastian aus: „Reiß dem die Zunge aus, der gegen Castelvecchio redet.“ Nunmehr nennt er dem sich verraten sehenden Crugantino seinen Namen und stellt Pedro als Bruder vor. In heftigen Worten wirft er dem Crugantino sein Unrecht gegen seinen Bruder und dessen Geliebte vor, aber vor der Verteidigungsbrede des Crugantino, der sich zur Rechtfertigung seiner Streiche auf die Bedürfnisse eines jungen, tollen Herzens beruft, dem die bürgerliche Gesellschaft unerträglich ist, schwindet seine Strenge. Claudine ist tief beschämt durch die Worte Crugantinos, welcher erklärt, daß kein Mensch, der halbwege Abenteuer zu bestehen wisse, eine Schöne, eine gewünschte, geliebte Schöne, die sich allein nachts dem Schutze des Himmels anvertraue, um so wohlfeilen Preis aus seinen Händen lassen werde; ihr Wagnis rechtfertige Crugantinos Benehmen. Die Brüder gewinnen bald Zutrauen zu einander. Don Crugantino bittet Pedro und Claudine um Verzeihung; er sagt, Pedro hätte ihm ruhig den Degen durch den Leib stoßen können, und er würde trotzdem Claudinen kein Haar gekrümmt haben. Diese letzte Äußerung gefällt dem alten Sebastian so, daß fortan von Einsperrung auf einer Festung nichts mehr verlaudet; Sebastian nennt vielmehr Crugantino einen guten, edlen Jungen. Zwischen Pedro, Claudine, Sebastian und Crugantino ist Versöhnung geschlossen. Sebastian fordert alle auf nach Villa Bella zu gehen, aber Claudine dünkt es unmöglich, dem Vater nach dem Borgefallenen unter die Augen zu treten. Da erscheint Don Gonzalo und fragt nach Sebastian; ob er die Abwesenheit seiner Tochter erfahren hat, ob er, wie er ihr versprochen, nach Pedro forschen will, führt der Dichter nicht aus. Als Claudine ihn erblickt, wird sie ohnmächtig, aber den Bemühungen der anderen gelingt es, sie ins Bewußtsein zurückzurufen. Mit den Worten: „Sie ist Dein!“ führt Don Gonzalo dem Pedro die Claudine als Braut zu.

## B.

### Inhaltsangabe der Opera buffa.

#### 1. Die Geburtstagsfeier und Pedros Abschied.

(I. Aufzug.)

Claudine, die Tochter des Alonzo, Herrn von Villa Bella in Sicilien, feiert ihren Geburtstag. Zur Zeit dieses Festes weilte in der Familie Alonzos, der auch noch eine Nichte Lucinde angehört, als Gast ein junger Mann, Pedro von Castelvecchio, welcher der Familie bereits bei einem früheren Besuche lieb und wert geworden ist; er ist ein Sohn eines verstorbenen Jugendfreundes des Alonzo. Der Gast ist vom königlichen Hofe auf Urlaub fortgegangen, um nach dem Tode des Vaters die in Sicilien liegenden Familiengüter zu bereisen. Auf dem Wege nach diesen Gütern sprach er zum ersten Male bei Alonzo vor; jetzt, da er die Güter besichtigt hat, hat er einen Umweg gemacht und ist zurückgekehrt, um die letzten Tage seines Urlaubs in der Nähe Claudinens zu verbringen, welche er seit jenem ersten Besuche liebt. So sehr befehlt ihn der Wunsch, seine ganze Zeit bei Claudinen zu verbringen, daß er, nur um einen ihm lästigen Besuch bei dem mittlerweile auf seinen an Villa Bella angrenzenden Gütern eingetroffenen, beim königlichen Hofe sehr einflussreichen Fürsten von Rocca Bruna zu vermeiden, sich den Namen Pedro von Robero beilegt. So wird der Fürst von seinem Aufenthalte und der Unterlassungssünde nichts gewahr werden. Da Pedros Urlaub zu Ende geht, kann er nur noch den Geburtstag der Geliebten mitfeiern; dann muß er fort, wenn er die Gunst des Königs und seiner Oberen nicht verschmerzen will. Alonzo macht den Geburtstag der über alles geliebten Tochter zu einem großen Feste. Zunächst ordnet er mit Lucinde in einem Gartenlaale den Aufbau der reichlichen Gaben. Zu den Ordnenen gesellt sich Pedro; er hat einen Strauß wilder Blumen als Gabe gewählt. Dann wird Claudine durch den geschmückten Garten, auf welchen man durch die offenen Arkaden hinausgeht, in einem Zuge von Landleuten verschiedenen Alters heringeführt, während eine ländliche Musik ertönt. Alle überreichen nacheinander ihre Gaben. Als die Landleute sich entfernt haben, dankt Claudine in bewegten Worten; Alonzo entschuldigt sich, daß er entgegen den stillen Neigungen der Tochter ein geräuschvolles Fest veranstaltet habe und geht mit Pedro fort, mit dem er vor dem Abschiede noch manches Wort sprechen möchte. Lucinde, die nahe und aufrichtige Freundin Claudinens, will gern von dieser ein Geständnis ihrer Liebe zu Pedro haben und, um Vertrauen zu gewinnen, erzählt sie, wie sie sich in Liebe hingezogen fühlt zu einem Fremden, der ihr nachstellt. Zwar scheint er ihr ein Abenteuerer zu sein, aber das klügste Mädchen macht oft den dümmsten Streich. Sie erzählt, wie sie eines Abends im Wäldchen von diesem Fremden angesprochen sei, wie sie ihm verboten habe, ihr zu folgen, wie aber doch



das Bild dieses Mannes in ihrem Herzen lebe. Als Claudine mehr über diesen Fremden zu erfahren wünscht, lenkt aber Lucinde ab, und, ihre häuslichen Pflichten vorschühend, eilt sie von dannen. Sinnend betrachtet Claudine den ihr von Pedro gespendeten Strauß, als dieser naht; er freut sich, daß seine Blumen der Geliebten Freude sind. Das Gespräch kommt auf die Unvermeidlichkeit des Abschiedes und auf Pedro's Verhältnisse. Er erzählt, wie er sich reich würde nennen können, wenn er nach dem Willen des Vaters alles für das Seine nehmen wollte. Allein ihm lebe noch ein älterer Bruder, Namens Carlos, der im Reiche herumschwärme in thörichtem Leben; der Bruder sei von dem strengen, rauhen Vater, er wisse nicht recht aus welchem Grunde, verstoßen worden und durch dessen Testament nur Erbe des Pflichttheils. Allein er wünsche nichts zu besitzen, was der Bruder aus Unvorsichtigkeit und Leichtsinne verloren. Darum habe er nach ihm geforscht und erfahren, daß er mit frechen Menschen herumschwärme. Eine Spur habe er aber nicht von ihm entdecken können; wahrscheinlich sei er mit einem Schiffe in alle Welt gegangen und lebe gar nicht mehr. Somit hat Pedro's Besuch in Villa Bella nichts mit der Suche nach dem Bruder zu thun. Claudine gedenkt der bevorstehenden Trennung und spricht die Besürchtung aus, daß im Glanze des Hofes das Bild der stillen Villa Bella Pedro entschwinden könnte. Aber Pedro antwortet, er eile nur von dannen, um bald zurückzukehren.

„Ich sage Dir kein Bebewohl, kein Ach  
 „Sollst Du vernehmen; denn Du siehst mich bald,  
 „Und würdiger vor Dir. Und was ich bin,  
 „Was ich erlange, das ist Dein, Geliebte,  
 „Ich dränge mich zur Gnade nicht für mich!  
 „Nimm Deinem Freunde nicht den sichern Mut,  
 „Sich Deiner wert zu machen!

So giebt die Liebe dem Pedro Thatkraft; nachdem er in einem Biede dem Streite zwischen Pflicht und Neigung Ausdruck gegeben hat, entfernt er sich rasch. Claudine freut sich, daß sie vor der auf den Abend festgesetzten Abreise den Geliebten noch einmal sprechen wird.

## 2. Die Bagabunden und ihre Pläne.

(II. Aufzug. I. Scene.)

In einer einsamen Wohnung im Gebirge geht Rugantino Zither spielend auf und ab und singt mit Bagabunden, welche am Tische würfeln, abwechselnd Strophen eines lustigen Liedes. Rugantino ist der Fremde, von dem Lucinde ihrer Freundin Claudine erzählte. Er bittet die Bagabunden, seine Freunde und Genossen, sich nicht weiter zu verstreuen, jedenfalls aber auf den Abend beisammen zu sein, weil er ihrer Hilfe bei einem Anschlag auf Lucinde bedarf. Dem zweiten Führer der Bande, Basto, der soeben zurückkommt, setzt Rugantino auseinander, wie er Lucinde aus Villa Bella entführen will, damit sie in den schönen Bergen, im Aufenthalt der Freiheit, an seiner Seite ihr Leben genieße. Hat Lucinde ihn einmal eingelassen, so will er ihr mit Lärm und Verrat drohen; die Genossen sollen mit einer Trage am Fuße des Berges bereit sein und im Falle eines Angriffs Rugantino den Rücken sichern. Basto tritt dem Plane, welcher der Bande eine Last auf ihren Rücken schaffen würde, entgegen. Er hat gehört, daß der Fürst von Rocca Bruna, auf dessen Gebiet sie weilen, ihnen nachstellt und will Geld, Mittel zur Flucht, rauben. Es entsteht ein Streit zwischen den beiden Genossen, der alle Bagabunden herbeilockt. Rugantino hat eine Zeit lang die Bande von seinem Gelde unterhalten, aber in letzter Zeit, seitdem seine Renten verbraucht sind, hat auch er mit von dem gelebt, was die Bande mit List und Klugheit Männern und Weibern abgeloht hat. Dennoch ist er mehr romantischer Abenteurer als Räuber. Basto verspricht den Bagabunden, wenn sie ihm folgen, Lust und Beute, Rugantino dagegen Ehre und Lust. Zwei Drittel der Bagabunden schlagen sich zu Basto, ein Drittel hält zu Rugantino. Den verschiedenen Plänen ihrer Führer entsprechend gehen nun die beiden Haufen auf verschiedene Expeditionen aus. Rugantino will mit seinen Leuten Lucinde entführen; Basto und seine Anhänger suchen zu rauben.

## 3. Der Zweikampf vor dem Garten von Villa Bella.

II. Aufzug. II. Scene.

Als Rugantino mit seinen Bagabunden vor der Terrasse des Gartens von Villa Bella ankommt, verläßt Pedro das Schloß. Um die Abschiedsstimmung noch einmal für sich allein zu genießen, sendet er seine Leute voraus, und folgt ihnen erst, nachdem er seinen Empfindungen in einem Biede Ausdruck verliehen hat. Als er fort ist, tritt Rugantino wieder hinter den Bäumen hervor, hinter denen er sich und seine Leute verdeckt hat; die letzteren bleiben dort. Auf der Terrasse ist Claudine erschienen; mit der Zither sich begleitend und sich der zur Gartenthür hinaufgehenden Treppe nähernd, singt

Rugantino ein Liebeslied. Claudine aber geht vorüber; Lucinde, die von der anderen Seite auf die Terrasse tritt, horcht dem Gesange; zu ihr tritt dann auch die zurückkehrende Claudine. Unter fortwährendem Wechselgesang steigt Rugantino die Treppe hinauf und ist bereits nahe der Gartenthür, hinter welcher die beiden Damen stehen, als plötzlich Pedro mit gezogenem Degen herbeistürzt. Nachdem er sich mit seinen Leuten wieder vereinigt hatte, ist Pedro von Basto und dessen Bande überfallen und beraubt worden. Pedro hat die Räuber verfolgen wollen, hat aber eine falsche Richtung eingeschlagen; so kommt er ohne Absicht nach Villa Bella zurück und stößt Rugantino in seinem Liebesabenteuer. Dieser springt die Treppe hinunter; die Bagabunden treten im Schatten der Eichen zu ihm. Das Geräusch läßt Pedro vermuten, daß er die von ihm verfolgten Räuber hier zu suchen habe, und er fordert sie auf, sich ihm zu stellen. Da er droht, kommt es zwischen ihm und Rugantino zum Zweikampfe und zwar in Gegenwart Claudinens und Lucindens, die erst auf der Terrasse um Hilfe rufen, dann aber fortreilen, um männlichen Beistand zu holen. Nach einigen Gängen wird Pedro von Rugantino am Arm verwundet; da er stark blutet, läßt der letztere ihn in die einsame Gebirgswohnung der Bagabunden tragen. Rugantino bleibt allein zurück, weil er sein Liebesabenteuer wenigstens noch antkämpfen will. Als Monzo mit Bedienten kommt, um die Ursache des Streites zu erforschen, verbirgt er sich anfangs. Nachdem Monzo die Diener zur Abhörung des Gartens fortgeschickt hat, stellt Rugantino sich, als ob er die Zither spielend einsam des Weges einherwandle. Er handelt mit vieler Überlegung. Auf die barsche Rede des Monzo antwortet er grob; als dieser aber einlenkt, ist er die vollendete Höflichkeit. Er nennt sich einen Freund des Gesangs und des Saitenspiels, der, ganz der Begeistert hingegen, seines Weges ziehe; um das Vertrauen Monzos zu erwerben, giebt er sich für einen Gast des Fürsten von Rocca Bruna aus, und Monzo hält ihn in der That für einen Herrn vom Hofe, einen Freund seines Freundes. Rugantino will, um die geplante Entführung Lucindens ausführen zu können, ins Haus; er bittet daher Monzo, ihm doch durch einen seiner Diener ein Glas Wasser zu gewähren. Natürlich beantwortet Monzo diese Bitte mit einer Einladung ins Schloß. Von dem Kampfe will Rugantino nichts gehört haben; so ist Monzo geneigt anzunehmen, daß nur Furcht und Angst den Damen das Trugbild des Kampfes vorgespiegelt haben. Rugantino scheint seinen Plan verwirklichen zu können: der höfliche Monzo bietet seinem Gaste sogar Nachtquartier im Schlosse an.

## 4. Rugantino im Schlosse von Villa Bella.

(II. Aufzug. 3. Scene.)

Im Schlosse erwarten Claudine und Lucinde die Rückkehr des Hausherrn; jede von ihnen meint die Stimme ihres Geliebten im Lärm des Streites gehört zu haben. Rugantino, von Monzo eingeführt, wird von Lucinde sofort als der ihr nachstellende Fremde erkannt. Monzo ermahnt seinen Gast, lieber die einsamen Spaziergänge zu unterlassen, denn es treibe sich Raubgefinde in der Gegend umher, gegen welches der Fürst von Rocca Bruna, wie Rugantino gewiß von diesem schon gehört habe, in nächster Zeit einschreiten wolle. Rugantino wirbt bei Lucinde eifrig um Erhördung; auf Bitten Claudinens singt er dann ein Lied zur Zither. Während dieses Liedes erfährt Monzo von seinen Dienern, daß sein Gast, der seine Herr vom Hofe, der Anführer der Bagabunden ist. Er beschließt ihn einzufangen; das Zimmer, welches er ihm zur Nachtruhe anweisen will, soll sein Gefängnis werden. Rugantino hat bei Lucinden noch nicht volles Eingehen auf seine Pläne gefunden; um sie sich geneigter zu machen, will er noch Zeit gewinnen und singt die Ballade vom untreuen Knaben. Der Vortrag wird unterbrochen durch zwei Bediente des Monzo, welche melden, daß zwei von Pedro's Leuten die Nachricht vom Überfall gebracht haben und nach ihrem Herrn forschen. Monzo befiehlt sofort seiner Dienerschaft, sich zu bewaffnen; Rugantino stellt sich ihm zur Verfügung. Unter dem Vorwande, ihm bessere Waffen geben zu wollen, läßt Monzo ihn durch Lucinde Degen und Pistolen abnehmen und befiehlt, nachdem die Diener alle bewaffnet sind, seine Ergreifung. Rugantino ist aber noch im Besitze eines Dolches. Er ergreift Claudine, setzt ihr den Dolch auf die Brust und erklärt dem bestürzten Vater, daß bei dem geringsten Versuche, ihn zu ergreifen, er Claudine töten werde. So erzwingt er von Monzo die Zusicherung seiner Freiheit und des schätzenden Geleits bis zur Hausthür. Lucinde giebt ihm seine Waffen zurück, und er macht sich von dannen.

## 5. Pedro bei den Bagabunden.

(III. Aufzug. 1. Scene.)

Der verwundete Pedro, welcher in der einsamen Gebirgswohnung von den Bagabunden, welche ihn hinaufgetragen haben, bewacht wird, ahnt nicht, daß er zugleich im Schlupfwinkel der Bande ist, welche ihn beraubt. Er hat einen „der sonderbaren Leute“ befohlen, ein Briefchen an Claudine zu überbringen, und erwartet voll Sehnsucht mit dem langsam emporsteigenden Morgen eine Antwort. Das Billet, welches der Bagabund ihm bringt, meldet, daß Monzo mit allen Dienern den Räubern nachsetze, und schildert die Angst Claudinens, die gern sich zu ihm wagen würde, um ihn, den Ge-



leben, zu pflegen, zu befreien. Während Pedro seinen Boten über die Person seines Gegners, der ihn hierher hat bringen lassen, auszuforschen sucht, kommt Basco mit seinen Bagabunden; sie bringen die dem Pedro geraubten Sachen. Basco ist sehr erstaunt, den ausgeplünderten Pedro von Robero verwundet im eigenen Schlupfwinkel zu finden. Pedro unterhandelt mit ihm wegen Auslösung der Sachen, unter welchen aber, wie er sofort bemerkt, eine Tasche mit ihm persönlich sehr wichtigen Dokumenten fehlt. Basco ist im Begriff Leute auf die Suche nach dieser Tasche auszusenden, als Augustino eintritt, welcher sie gefunden und aus ihrem Inhalt erfahren hat, daß nur sein eigener Bruder Besitzer der Tasche sein kann. Der angebliche Pedro von Robero nennt seinen wirklichen Namen und Augustino giebt sich, nun ihn die Liebe jede Thorheit, die er beging, bereuen läßt, als Carlos von Castelbecchio zu erkennen, nachdem er zuvor die freundlichen Gefinnungen, welche Pedro dem verlorenen Bruder bewahrt, erkannt hat. Ein Ring der seligen Mutter, einzelne Kindheits Erinnerungen bestätigen Augustinos Aussage. Pedro will sein Fürsprecher beim Könige sein; Basco erhält reichliches Lösegeld für die Sachen. Als Pedro ihm verspricht, auch sein Fürsprecher zu sein, wenn er sich der Gnade des Königs unterwerfen wolle, weist er dieses Anerbieten zurück und macht sich mit seinen Bagabunden auf, um das Räuberleben weiter zu führen. Die beiden Brüder brechen nun nach Villa Bella auf, um möglichst rasch der Gefahr zu entgehen, von der Wache des Fürsten von Rocca Bruna gefangen genommen zu werden. Pedro würde sein Inognito nicht bewahren können, und Carlos hat den Arm der Gerechtigkeit zu fürchten.

## 6. Die Begegnung mit Claudine.

(III. Aufzug. 2. Scene.)

Claudine hat sich, von Lucinde begleitet, nach der einsamen Gebirgswohnung aufgemacht. In der Dämmerung des Waldes hat sie aber die Freundin aus dem Gesicht verloren und ruft nun vergebens nach ihr. Da begegnet der Verirrten Basco mit seinen Bagabunden. Er sendet diese voraus und versucht Claudine mit sich zu loden; in seiner Wohnung solle sein Weib sie pflegen. An der Ausführung seines Planes hindern ihn Pedro und Carlos. Für Claudine mißt sich mit der Freude, den Geliebten wiedergefunden zu haben, das Erstaunen, in dem Manne, der gestern Abend ihr Leben bedrohte, den verlorenen Bruder ihres Geliebten zu begrüßen. Alle sind froh, das Gebiet des Alonzo erreicht zu haben, wo ihnen nach ihrer Meinung die Wache des Fürsten von Rocca Bruna keine Nachstellung mehr bereiten kann. Claudine erzählt den Brüdern, daß Lucinde in Männertracht unweit von ihnen umherirre, worauf Carlos sich sofort aufmacht, sie zu suchen. Aber auch Basco hat die Worte Claudinens gehört; er hofft dem Carlos zuvorzukommen und in Lucinde einen Ersatz für die ihm im letzten Augenblicke genommene Claudine zu finden.

## 7. Die Begegnung mit Lucinde und Alonzo.

(III. Aufzug. 3. Scene.)

In der That trifft Basco zuerst die in Männerkleidung umherirrende Lucinde; sie kämpft mutig mit ihm; er aber entwarfnet sie und will sie entführen, als Carlos Ankunft sie befreit. Pedro und Claudine kommen auch hinzu; während die Liebespaare sich noch des Glückes ihrer Vereinigung freuen, nahen unerwartet die Gardes des Fürsten von Rocca Bruna, umzingeln sie und erklären sie für Gefangene. Auf den Einwand, daß hier das Gebiet Alonzos sei, antwortet der Anführer, daß Alonzo und der Fürst sich zur Gefangennahme der Bande vereinigt haben. So erscheint die Gefangenschaft gewiß; da erscheint Alonzo. Claudine fällt vor Scham über die Situation, in der sie sich befindet, in Ohnmacht. Man eilt ihr zu Hilfe. Dann erfolgt die Aufklärung; die Wache wird zurückgeschickt, und dem Glück der beiden Liebespaare steht kein Hindernis mehr im Wege.

## Verzeichnis der benutzten Bücher und der Statt ihrer vollen Titel gebrauchten Abkürzungen.

Abeken, Goethe in den Jahren 1771—1775. Hannover 1861. — Arnim, Bettina von, Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. 3 Bände. Weimar 1853. — v. Bieder mann, Goethe-Forschungen. Frankfurt a. M. 1879. (G.-F. 1879.) — Braun, Julius W., Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen. 1773—1786. Berlin 1883. (Braun.) — Burkhardt, Goethe und der Komponist Ph. Chr. Kayser. Leipzig 1879. (G. u. K.) — Dünker, Goethe's Leben und Werke. — Dünker, Goethe's Eintritt in Weimar. Leipzig 1883. — Engel, Karl, Die Don Juan-Sage auf der Bühne. Dresden und Leipzig 1887. — Goethes Werke. Hempel'sche Ausgabe; besonders Band IX, XI, XX—XXIV. (Strehlke.) — Goethes Werke. Bd. VII der Spemann'schen Ausgabe; Kürschner's National-Litteratur. (Schröder.) — Goethes Werke. Bd. III u. IV. der vollständigen Ausgabe in 15 Bänden. Mit Einleitungen von Karl Goedecke. Gotha'sche Buchhandlung. 1881. (Goedecke.) — Goethes Werke. Weimarer Goethe-Ausgabe. IV. Abteilung. Band 1—3. Weimar 1887—88. — Goethe-Jahrbuch, Bd. I—XI. Frankfurt a. M. 1880—1890. (G.-J.) — Goldoni, Delle Commedie di Carlo Goldoni avvocato Veneto, tomo XIV. Venezia 1761. — Grimm, J., Goethe. 3. Auflage. Berlin 1882. — Hiller, Goethes musikalisches Leben. Köln 1883. — Hirzel-Vernays, Der junge Goethe. Bd. I—III. Leipzig 1875. (D. j. G.) — Jahn, Otto; W. A. Mozart. 4 Bände. Leipzig 1859. — Martinson, Goethes Singspiele im Verhältnis zu den Weis'schen Operetten. Dresden 1887. — Pirazzi, Bilder aus Offenbach's Vergangenheit. Offenbach 1879. — Riemann, Opern-Handbuch. Leipzig 1887. — Schaefer, Adolf, Geschichte des spanischen Nationaldramas. 2 Bde. Leipzig. 1890. — Schaefer, J. W., Goethes Leben. Bremen. 1851. — Schäfer, J. H., Systematisches Verzeichnis aller Tonwerke zu Goethes, Schillers, Kleists und Shakespeares Werken. Leipzig und Merseburg 1886. — v. Schack, Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien. Bd. I—III. — Scheible, Das Kloster. Bd. III, 9.—12. Jelle. Stuttgart 1846. — Schriften der Goethe-Gesellschaft. Bd. II: Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Frau von Stein und Herder. Weimar 1886. (G.-G. II.) — Viehoff, J., Goethes Leben. Bd. I—IV. Stuttgart 1860. — Wilmanns, Ueber Goethes Claudine von Villa Bella. Im neuen Reich. 1878 I, 481.



## II. Verzeichnis der gebrauchten Bücher.

### Deutsch.

- VI: Lesebuch von Baldamus, 2. Teil.  
 V: Lesebuch von Baldamus, 3. Teil.  
 IV: Lesebuch von Baldamus, 4. Teil.  
 III u. II: Lesebuch von Baldamus, 5. Teil.  
 NB. Die Schüler haben die auf den unteren Stufen ge-  
 brauchten Teile dieses Lesebuches auch für die oberen  
 Stufen aufzubewahren.  
 VI u. V: Dittmer und Messer, Übungsaufgaben für den  
 deutschen Sprachunterricht.  
 III—I: Nachtigall, Hilfsbuch für den deutschen Unter-  
 richt.  
 I: Schillers Gedichte. Wilhelm Tell. Hermann  
 und Dorothea. Wallenstein. Auswahl aus  
 Lessings Prosa.

### Englisch.

- IVa—IIb: Gesenius, I. Kursus.  
 IIa—I: Gesenius, II. Kursus.  
 II u. I: Herrig, British Classical Authors.  
 I: Gärtner, Systematische Phraseologie der eng-  
 lischen Umgangssprache.  
 II u. I: Ein englisches Wörterbuch, empfohlen wird  
 Thieme-Preusser.

### Französisch.

- VI—IVb: Plöb, Elementargrammatik.  
 IV—IIa: Lübecking, Französisches Lesebuch. I. Teil.  
 IVa—I: Plöb, Schulgrammatik. Vertram, Neues Übungsbuch.  
 Schulaufgaben der Prosateurs und Poètes français, von Velhagen und Klasing.  
 II u. I: Ein französisches Wörterbuch, empfohlen wird:  
 Sachs, Schulausgabe.

### Biblische Geschichte und Bibelkunde.

- IV—VI: Erzählungen aus der bibl. Geschichte von Müller  
 und Reddersen, und ein Gesangbuch.  
 III: Eine Bibel.

## III. Verfügungen der vorgesetzten Behörde.

8. April 1890. Betr. den Ausfall des Unterrichts und die Beteiligung der Schüler beim Empfange Sr. Majestät des Kaisers am 21. April.  
 18. Oktober 1890. Anordnung einer Schulfeier am 25. Oktober, aus Anlaß des 90. Geburtstages des Feldmarschalls Grafen von Moltke. (26. Oktober.)  
 20. Januar 1891. Der Ausfall der Klassenprüfungen wird für das laufende Schuljahr genehmigt.

### Geographie.

- VI u. V: Debes, Atlas für die Mittelklassen; demselben ist aus Buchenaus Atlas wenigstens die Karte des Bremer Gebietes beizuhäften.  
 IVb—IIIb: Debes, Kirchoff und Kropatschek, Schulatlas für die Oberklassen.  
 IIIa—I: Schulatlas von Vichtenstern und Lange.  
 VI u. V: Seydlitz, Grundzüge der Geographie.  
 IV—V: Seydlitz, Kleine Schulgeographie.

### Geschichte.

- V—I: Reddersen, Wiederholungstabellen für den welt-  
 geschichtlichen Unterricht.  
 II—I: Andra, Grundriß der Weltgeschichte.

### Mathematik.

- III—I: Schumann, Lehrbuch der Planimetrie.  
 Ia: Schumann, Lehrbuch der Trigonometrie.  
 Obpr.: Schumann, Lehrbuch der Stereometrie.  
 II u. I: Bardey, 7 geometrische Aufgaben nebst Lehrbuch der Arithmetik.  
 Ia u. Obpr.: Eine fünfst. Logarithmentafel, empfohlen wird August.

### Rechnen.

- VI—I: Buchenau, Aufgaben für den Rechenunterricht, Heft 3, 4 und 5.  
 IIa u. I: Roesler und Wilde, Beispiele und Aufgaben zum kaufmännischen Rechnen.

### Naturwissenschaften.

- II u. I: Sumpf, Grundriß der Physik.  
 I: List, Leitfaden für den ersten Unterricht in der Chemie.  
 V—I: Schilling, Grundriß der Naturgeschichte: Das Pflanzenreich (im Sommer).  
 III—I: Buchenau, Flora von Bremen (im Sommer).  
 V—I: Schilling, Grundriß der Naturgeschichte: Das Tierreich (im Winter).

### Singen.

- VI—III: Gentschel, Liederhain, Heft 1—3.

## IV. Chronik und Statistik.

### 1. Lehrerkollegium.

Das Lehrerkollegium wurde am 1. April 1890 durch die Berufung des wissenschaftlichen Hilfslehrers Friedrich Hohrmann\* ergänzt, der in die durch Dr. Gärtners Tod erledigte Stelle gewählt worden war (vgl. Programm von 1890 S. 9). Dasselbe bestand demnach aus folgenden Mitgliedern: Direktor Prof. Dr. Maréchal. — Ordentliche Lehrer (nach der Zeit ihrer Anstellung): Reddersen, Dr. Häpke, Dr. Martens, Dr. Schneider, Templin, Dr. Riß, Dr. Wolfenhauer, Hille, Zumppe, Deicke, Dr. Kohlwey, Dr. Seelheim, Hamel, Müller, Rippenberg. — Hohrmann, wissenschaftlicher Hilfslehrer. Letzterer wurde durch Beschluß des Hohen Senats zum 1. April 1891 kommissarisch als ordentlicher Lehrer angestellt.

Wegen Krankheit setzten folgende Lehrer den Unterricht aus: Templin 11 Tage, Dr. Riß 3 Tage, Reddersen 2 Tage, Dr. Wolfenhauer 2 Tage, Deicke 2 Tage. Beurlaubt wurden wegen Familienangelegenheiten Dr. Riß 1 Tag, Hille 3 Tage, wegen Beschäftigung in der Nordwestdeutschen Gewerbe- und Industrie-Ausstellung Dr. Häpke 1 Tag, Dr. Wolfenhauer 1 Tag, wegen Teilnahme an deutscher Sängerversammlung in Wien Templin 6 Tage. Außerdem wurde der ordentliche Lehrer Rippenberg auf 8 Wochen behufs Teilnahme an einer Truppenübung beurlaubt und durch Dr. Schmidt vertreten. Eine bedeutendere Störung erlitt der Unterricht infolge der Beurlaubung der vier Lehrer Dr. Häpke, Dr. Schneider, Dr. Wolfenhauer und Dr. Kohlwey, welche an den Arbeiten der 63. Versammlung deutscher Naturforscher zu Bremen vom 15.—20. September 1890 beteiligt waren.

Die monatlichen Gesamtkonferenzen wurden regelmäßig abgehalten, außerdem 52 Zeugnis-, bzw. Beförderungskonferenzen, 2 Aufnahmekonferenzen und 2 Fachkonferenzen der Lehrer des Französischen; ferner eine Sonderkonferenz der Lehrer der Klasse IIb. Das Protokoll der Gesamtkonferenzen wurde vom ordentlichen Lehrer Hille geführt.

### 2. Die Schüler.

#### 1. Schülerzahl:

Im Winter 1889—90.....	468
Abgang bis Ostern 1890.....	61
Zugang bis Ostern 1890.....	49
Im Sommer 1890.....	456
Abgang bis Michaelis 1890.....	39
Zugang bis Michaelis 1890.....	47
Im Winter 1890—91.....	464
Abgang bis Ostern 1891.....	48
Zugang bis Ostern 1891.....	45
Im April 1891.....	461

\* Friedrich Hohrmann, geboren am 14. Dezember 1862 zu Bremen, besuchte die Realschule von C. W. Debbe und die Handelsschule (Realgymnasium), von welcher er im Herbst 1882 mit dem Zeugnisse der Reife entlassen wurde. Er studierte neuere Philologie und Germanistik in Leipzig und Marburg und bestand an letzterem Orte im Mai 1887 die Staatsprüfung. Nachdem er am Realgymnasium zu Duisburg sein Probejahr abgeleistet und ein weiteres Jahr als wissenschaftlicher Hilfslehrer an der Oberrealschule zu Elberfeld gewirkt hatte, wurde er zum 1. April 1890 an die Realschule in der Altstadt berufen.



## 2. Verteilung der Schüler auf die einzelnen Klassen:

Klasse.	Ober I	Ia	Ib	IIa	IIb	IIIa	IIIb	IVa	IVb	Va	Vb	VIa	VIb
Sommer 1890.	6	27	31	30	34	45	31	43	37	42	46	45	39
Winter 1890—91.	7	21	31	32	42	38	39	37	43	48	43	45	38

Von der Gesamtzahl der in beiden Halbjahren aufgenommenen Schüler traten 18 in andere Klassen als VIb ein; diese 18 konnten wegen starker Befetzung der betr. Klassen nur mit Genehmigung der Inspektion aufgenommen werden.

Angemeldet waren für VIb bis zum Oktober 1890	49
Von diesen bestanden die Aufnahmeprüfung	37
Davon wurden in VIb aufgenommen	34
Wegen Überfüllung abgewiesen	3
Angemeldet waren für VIb bis zum April 1891	62
Von diesen bestanden die Aufnahmeprüfung	48
Davon wurden in VIb aufgenommen	40
Wegen Überfüllung abgewiesen	8

Von den für VIb aufnahmefähigen Schülern wurden also im ganzen 11 wegen Überfüllung zurückgewiesen. Außerdem wurden 37 Aufnahmeanträge, fast sämtlich für andere Klassen als VIb, aus demselben Grunde von vorherin abgelehnt, so daß die Zahl der so im Laufe des Schuljahres abgewiesenen Anträge 48 betrug.

## 3. Übersicht über Bekenntnis, Heimat und Anzahl der häufiger auftretenden körperlichen Schwächen der Schüler:

Gesamt-Schülerzahl	Bekenntnis			Heimat			Nicht regelrecht sehend	Schwerhörig	Stotternd
	evangel.	kathol.	israel.	Ausländer					
				einheimisch	nicht-brennisch	nicht-deutsch			
Sommer 1890	444	6	6	443	5	8	40	9	4
456									
Winter 1890—91	451	6	7	452	6	6	43	8	5
464									

## 3. Zeugnisse, Versetzungen, Ferien, Schulfeiern u. dgl.

1. Die Anstellung der Zeugnisse fand vierteljährlich, die Versetzung halbjährlich statt.

2. Ferien. Die Osterferien (von 1890) dauerten vom 27. März bis 9. April, die Pfingstferien vom 24. Mai bis 2. Juni, die Sommerferien vom 12. Juli bis 18. August, die Herbstferien vom 30. September bis 8. Oktober, die Weihnachtsferien vom 23. Dezember bis 3. Januar, die Osterferien (von 1891) vom 19. März bis 1. April. Ein Ausfall des Nachmittagsunterrichts wegen hohen Wärmegrades fand nicht ein einziges Mal statt. An der dreiwöchigen Ferienschule während der Sommerferien beteiligten sich 101 Schüler aus 8 Klassen, welche in 5 Abteilungen geordnet und von 5 Lehrern unterrichtet wurden.

3. Schulfeiern. Am 30. September, 23. Dezember und 19. März wurde das betr. Schulvierteljahr mit einer besonderen Feier, bestehend in Vorträgen und Gesängen der Schüler, geschlossen. Hiermit war im September und März die Verkündigung der Versetzung und die Ansprache an die Abiturienten und deren Entlassung durch den Direktor verbunden. — Die Weihnachtsrede hielt Herr Dr. Ri.

An dem Umzuge bei der Sedaufeier beteiligte sich in gewohnter Weise eine große Anzahl Schüler. Höhepunkte in dem Schulleben des verflossenen Jahres bildeten der Besuch Sr. Majestät des Kaisers in Bremen, der 90. Geburtstag des Feldmarschalls Grafen Moltke und der Geburtstag des Kaisers. Am 21. April nahmen die Schüler kurz vor der Ankunft des Kaisers auf dem ihnen angewiesenen Plage an der Contrescarpe Aufstellung und begrüßten Se. Majestät auf der zweimaligen Vorbeifahrt mit jugendlicher Begeisterung. — Am 25. Oktober wurde die Vorfeier des 90. Geburtstages des Feldmarschalls Moltke mit Choralgesang, einem Vaterlandslied des Chors und einer Rede des Herrn Dr. Seelheim über den Lebensgang und die Bedeutung des greisen Feldherrn begangen.

Die Feier des Kaisergeburtstages am 27. Januar sollte einen Überblick über die Wirksamkeit der Hohenzollern in ihren hervorragenden Vertretern oder in bedeutenderen Vorgängen der preußisch-deutschen Geschichte bieten. Rede, Vortrag von Gedichten und Gesang wechselten dabei in folgender Ordnung ab: 1. Choral: Lobe den Herrn. 2. Einleitende Ansprache: Herr Reddersen. 3. Hohenzollern. (Aus Meyers Vaterlandsbuch II.) 4. Vom Fels zum Meer. (Von D. F. Gruppe.) 5. Die Zeit der Kurfürsten (Fortsetzung der Ansprache): Herr Reddersen. 6. Friedrich Wilhelm der große Kurfürst. (Von E. Wagner.) 7. Feldmarschall Derfflinger. (Von J. A. Lehmann.) 8. Die Zeit der Könige (Fortsetzung der Ansprache): Herr Reddersen. 9. Held Friedrich. (Von Firmenich.) 10. Der alte Fritz. (Von W. Ribbeck.) 11. Aufruf. (Des Volkes Antwort, von Theod. Körner.) 12. Lied: Freiheit, die ich meine. Kl. IIIa u. IIIb. 13. Lied: Das Lied vom Feldmarschall. Kl. Va u. Vb. 14. Die Leipziger Schlacht. (Von E. M. Arndt.) 15. Die Zeit der Kaiser (Fortsetzung der Ansprache): Herr Reddersen. 16. Am 19. Juli 1870. (Von G. Hefekiel.) 17. Heraus! (Von G. Hefekiel.) 18. Lied: Die Wacht am Rhein. Kl. IIIa u. IIIb, IVa u. IVb. 19. Den Toten von Gravelotte. (Von R. Weitbrecht.) 20. Die deutsche Kaiserweihe zu Versailles. (Von M. Zehring.) 21. Lied: Deutschland, Deutschland über Alles. Kl. IVa u. IVb, Va u. Vb. 22. Schlußwort und Kaiserhoch: Herr Reddersen. 23. Gemeinschaftlicher Gesang: Heil Dir im Siegerkranz.

4. Botanische Exkursionen, im ganzen 16, wurden mit den Klassen Ib — VIa unternommen. Ferner unternahmen die Schüler der Klasse Ib mit ihrem Klassenlehrer Herrn Dr. Häpke am 21. Mai einen Ausflug nach dem Zwischenahner Meer. Nach einer Besichtigung der uralten Kirche „zwischen den Auen“ wurde der Spaziergang um den See angetreten, der sich an diesem sonnigen Tage im schönsten Glanze zeigte. In Dreibergen fand eine kurze Rast statt, worauf der Rückweg zum Bahnhofe in Zwischenahn angetreten wurde. Am Nachmittage konnten sodann die Sehenswürdigkeiten Oldenburgs in Augenschein genommen werden, das Schloß, der Schloßgarten, der Marktplatz, sowie durch die Güte des Herrn Direktors Wiepken auch das neue Museum.

Die Klasse Ib besichtigte am 3. September unter der Führung des Klassenlehrers Herrn Dr. Häpke die „Nordwestdeutsche Gewerbe- und Industrie-Ausstellung“, besonders die Maschinenhalle und die Handelsausstellung.

## 4. Befähigungszeugnisse für den Einjährig-Freiwilligen-Militärdienst.

Das wissenschaftliche Befähigungszeugnis für den Einjährig-Freiwilligen-Dienst erhielten folgende 46 Primaner:

Michaelis 1890 (26 Schüler):

Karl Brüning.	Otto Gronau.	Hermann Rahrweg.
Friedrich Bruns.	Friedrich Haltermann.	Adolf Klinge.
Carlito Büchner.	Karl Hoppenberg.	Ludwig Korte.
Erich Büsching.	Karl Hovemeyer.	Wilhelm Kramer.
Lüder Geerten.	Max Sentsch.	Sigmund Meyer.

Lucä Müller.  
Friedrich Mundhenke.  
Nikolaus Ordemann.  
Heinrich Rasche.

Wilhelm Reul.  
Bernhard Rothmann.  
Wilhelm Schmidt.  
Karl Schüller.

Rudolf Schumacher.  
Adolf Strieck.  
Ernst Wiechers.

Ostern 1891 (20 Schüler):

Philipp Haarstick.  
Johann Biskanter.  
Friedrich Liebig.  
Karl Blome.  
Karl Decke.  
Richard Sies.  
Wilhelm Bodenstein.

Friedrich Bartels.  
Erwin Grisch.  
Gustav Rasch.  
Johann von Ohlen.  
Ernst Brandt.  
Emil Kühn.  
Wilhelm Reemtsen.

Heinrich Bollmann.  
Alfredo Gildemeister.  
Theodor Isensee.  
Luis Dreyer.  
Wilhelm Baumgart.  
Adolf Lampe.

5. Entlassungsprüfung.

Eine Entlassungs- (Abiturienten-) Prüfung fand in jedem der beiden Halbjahre statt, und zwar im September 1890 mit 2, im März 1891 mit 3 Oberprimanern. Die mündliche Prüfung wurde am 25. September, bezw. am 5. März unter dem Voritze des Herrn Senators Dr. Schmck als Regierungskommissar abgehalten.

Übersicht über die persönlichen Verhältnisse der Abiturienten und das Gesamtergebnis der Prüfung.

Michaelis 1890.

Name des Abiturienten	Geburtsort	Alter	Stand des Vaters	Dauer des Insehalts		Gewählter Beruf, bezw. Schule	Gesamtprädikat der Reife
				auf der Realschule	in Prima		
Bultmann, Hermann	Nichterdief (Horn)	16 Jahr	Landmann	7 Jahr	2 Jahr	Eisenbahnsach	Gut
Kämena, Friedrich	Wahr (bei Horn)	17 Jahr	Landmann	7 Jahr	2 Jahr	Handelschule (Realgymnasium)	Gut

Ostern 1891.

Otten, Christian	Bremen	17 Jahr	Briefträger	8 Jahr	2 Jahr	Kaufmann	Genügend
Tümping, Gustav	Bremen	16 Jahr	Barbier	7 Jahr	2 Jahr	Postfach	Genügend
Wenner, Fritz	Bremen	16 Jahr	Mechaniker	7 Jahr	2 Jahr	Mechaniker	Gut

V. Sammlungen von Lehrmitteln.

1. Die Lehrerbibliothek wurde durch den letzten Jahrgang der im vorigen Programm aufgeführten Zeitschriften sowie durch folgende Lieferungswerke und einzelne Bücher vermehrt: Lehrproben und Lehrgänge aus der Praxis der Gymnasien und Realschulen, herausgeg. von Fricd und Meyer, Lief. 24—27; Baschow, Germania; Güßfeld, Die Erziehung der deutschen Jugend; Hartmann, Der deutsche Unterricht und die Schulreform; Roden, Anwiefern muß der Sprachunterricht umkehren? Säpfe, Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich, 2. Bd., 2. Abteilung; Rembrandt als Erzieher; Lehmann, der deutsche Unterricht; Bräutigam, Der Marschdichter Hermann Allmers; Bierck, Die höhere Bürgerschule; Walter, Der französische Klassenunterricht, Unterstufe; Meyers Konversations-Lexikon, 17. Bd. (Ergänzungen und Register); Brehms Tierleben, Bd. 1—3; Franke, Die praktische Sprach-erlernung; Kilmann, Die Direktoren-Versammlungen des Königreichs Preußen von 1860—1889; Aus-

deutschen Legebüchern, herausgeg. von Dietlein, Gosche und Polack; Sach, Deutsches Leben in der Vergangenheit, 2. Bd.; Zittel, Handbuch der Paläontologie, II. Abteil., 9. Lief., I. Abteil., 3. Bd., 4. Lief.; Sprachliche Briefe; Verhandlungen über Fragen des höheren Unterrichts (Berlin 4.—17. Dezember 1890); Treutlein, Das geschichtliche Element im mathematischen Unterricht; Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm, 11. Bd., 1. Lief., 8. Bd., 4. u. 5. Lief.; Flügel, English-German and German-English Dictionary, Heft 1—5; Chambers's English History, herausgeg. von Dubislav und Boek; Auteurs français, herausgeg. von Mollweide, 1. u. 2. Bändchen; Baumgarten, L'Afrique pittoresque et merveilleuse; Robert, Questions de grammaire et de langue françaises; Gaston Paris, La littérature française au moyen âge.

2. Die Schülerbibliothek wurde vermehrt durch: Lohmeyer, Deutsche Jugend, Bd. 8, Heft 9—12, Bd. IX, Heft 1—15; Der gute Kamerad, 4. Jahrgang Heft 10—16, 5. Jahrgang Heft 1—15; Zahnke, Fürst Bismarck; Christoph von Schmid, Gesammelte Schriften, 18 Bändchen; Gerhard von Amynor, Gerke Suteninne; Bessel als Bremer Handelslehrling; Rogge, Generalfeldmarschall Graf Moltke.

3. Der geographische Lehrapparat wurde vermehrt durch: Lehmann, Supplement zu den geographischen Charakterbildern, 3 Blatt, 1) Well- und Wetterhorn, 2) Die drei Zinnen, 3) Die Adelsberger Grotte; Berghaus, Physikalischer Atlas, Lief. 21 und 22; Böse, Karte von Ostenburg.

4. Für die naturgeschichtliche Sammlung wurde angeschafft: Zerlegbares Modell von Carabus violaceus.

5. Der physikalische Lehrapparat wurde durch die Anschaffung von Menzels Wandtafeln für den physikalischen Unterricht, Lief. 5 und 6, vermehrt.

6. Geschenke: Dittmer und Messer, Übungsaufgaben für den deutschen Sprachunterricht, geschenkt von den Verfassern; Latzina, Géographie de la République Argentine, von Herrn Consul H. A. Clausen; Jahrbuch für Bremische Statistik, vom Bureau für Bremische Statistik; Bremens Handel und Schifffahrt dargestellt in 16 graphischen Tafeln, Geschenk der Handelskammer; Ergebnisse der meteorologischen Beobachtungen in Bremen, herausgeg. von Dr. Paul Bergholz, von dem Herrn Verfasser; Frucht der Esenbeinpalme mit zahlreichen Steinrüffen in rohem und bearbeitetem Zustande, von Herrn Consul C. Merkel; ein Albatrossschädel, von Herrn Bernhard Knoop; ein 3 m langer Gummi Schlauch, von Th. Reddermann IIb; ein Delfinschädel, von W. Warnten Ib; eine Kalkforalle und eine Helmschnecke (Cassis cornuta), von F. Brünings IIIa. — Zu unterrichtlichen Zwecken, u. a. zum Gebrauch beim Rechenunterricht schenkten folgende Schüler eine Anzahl Münzen. Brandt, Liebig, Vogel, Franzmeyer, Havkost, Peterfen, Klinge, C. Lange, Munter, Evers, Penning, Ladage, Gieschen, H. Müller, Wegener, W. Müller, Liesau, Hoppenberg, Becker, Drechsel, Strieck, W. Müller, Lahmann, Bellguth, Mundhenke.

VI. Stiftungen.

1. Witwen- und Waisenkasse

für die Lehrer an der Realschule in der Altstadt und für die Lehrer an der Realschule beim Doventhor.

Jahresabluß für das Rechnungsjahr 1890.

A. Einnahmen:

1) Kassenbestand vom Jahre 1889	M. —.13
2) Beiträge von 36 Mitgliedern	720.—
3) Zinsen ausgeliehener Kapitalien	1315.35
4) Geschenke	206.—
5) Sparkassenzinsen	453.25
6) Auf der Sparkasse erhoben	14430.—

Summa: M. 17124.73

B. Ausgaben:

1) Pensionen und Präcipua	M. 1320.—
2) Handfestarisch belegt	13000.—
3) Auf der Sparkasse belegt	2774.60
4) Verwaltungskosten	30.—
5) Barbestand	—13

Summa: M. 17124.73

Vermögensbestand am 31. Dezember 1890:

1) Handfestarisch belegte Kapitalien . . . . .	M. 42 100.—
2) Auf der Sparkasse belegt . . . . .	" 3 786.68
3) Barbestand . . . . .	" —.13

Summa: M. 45 886.81

Vermögensbestand am 31. Dezember 1889: " 44 542.21

Zuwachs im Jahre 1890: M. 1 344.60

In der Generalversammlung vom 5. Dezember 1890 wurde Herr A. Hamel zum Rechnungsführer für das Jahr 1891, Herr Dr. A. Rogge zum Ausschussmitglied für 1891 und 1892 und Herr W. Tern zum Revisor der Jahresrechnung von 1890 gewählt.

## 2. Jubiläumstiftung.

Das Vermögen der Stiftung betrug nach dem Jahresabschluss vom 1. April 1891: M. 8729.68. Aus den Zinsen derselben wurden im ganzen 260 M zur Unterstützung von 12 Schülern verwendet. Der Verwaltung gehörten, außer dem Direktor als ständigem Mitgliede und Vorsitzer, Herr Richard A. Will als Rechnungsführer und Herr Dr. Wolkenhauer, Mitglied des Lehrerkollegiums, als Schriftführer an. Für das am 1. April beginnende Rechnungsjahr wurde Herr Hermann Lampe als Rechnungsführer und aus dem Lehrerkollegium Herr Zumppe als Schriftführer gewählt.

An **Geschenken** gingen von abgegangenen Primanern der Realschule in der Altstadt ein:

### a) Für die Witwen- und Waisenkasse:

Von Friedrich Kämena . . . . .	10 M.
" Ernst Wiechers . . . . .	5 "
" Adolf Klinge . . . . .	5 "
" Nikolaus Ordemann . . . . .	5 "
" Sigmund Meyer . . . . .	5 "
" Friedrich Haltermann . . . . .	5 "
" Bruno Kramer . . . . .	5 "
" Friedrich Mundhenke . . . . .	5 "
" Adolf Strieck . . . . .	10 "
" N. N. . . . .	250 "
" H. K. . . . .	50 "
" Adolf Lampe . . . . .	20 "
" Karl Blome . . . . .	15 "
" Willy Baumgart . . . . .	25 "

### b) Für die Jubiläumstiftung:

Von Friedrich Kämena . . . . .	10 M.
" Nikolaus Ordemann . . . . .	5 "
" Sigmund Meyer . . . . .	5 "
" Friedrich Haltermann . . . . .	5 "
" Bruno Kramer . . . . .	5 "
" Friedrich Mundhenke . . . . .	5 "
" Hermann Bultmann . . . . .	10 "
" Christian Otten . . . . .	15 "
" N. N. . . . .	50 "
" Karl Blome . . . . .	10 "

Allen Gebern der Geschenke für die Sammlungen wie für die Stiftungen spricht der Unterzeichnete im Namen der Anstalt den herzlichsten Dank aus.

Bremen, im Mai 1891.

Maréchal.

## Verzeichnis

der

Schüler der Realschule in der Altstadt im Winterhalbjahr 1890—91.

### Oberprima.

1. Brünning, Karl.
2. Feuchsch, Max.
3. Kahrweg, Hermann.
4. Otten, Christian.
5. Hoffmann, Bernhard.
6. Tümping, Gustav.
7. Wenner, Fritz.

### Unterprima a.

1. Bartels, Friedrich.
2. Baumgart, Wilhelm.
3. Blome, Carl.
4. Bischanter, Johann.
5. Bodenkein, Wilhelm.
6. Bollmann, Heinrich.
7. Brandt, Ernst.
8. Decke, Carl.
9. Dreyer, Louis.
10. Bildemeister, Alfredo.
11. Grisch, Erwin.
12. Haarstick, Philipp.
13. Hensee, Theodor.
14. Kähl, Emil.
15. Lampe, Adolf.
16. Liebig, Friedrich.
17. von Ohlen, Johann.
18. Rasch, Gustav.
19. Reemtsen, Wilhelm.
20. Schürking, Heinrich.
21. Sieß, Richard.

### Unterprima b.

1. Boß, Heinrich.
2. Bösmann, Julius.
3. Bösch, Wilhelm.
4. Braun, Julius.
5. Breier, Gustav.

6. Drechsel, Dietrich.
7. Dudwick, Gerhard.
8. Evers, Carlsten.
9. Feldhusen, Karl.
10. Fiege, Emil.
11. Goldhagen, Heinrich.
12. Göbber, William.
13. Grote, Karl.
14. Hagenow, Paul.
15. Hering, Johann.
16. Körner, Wilhelm.
17. Krome, Adolf.
18. Kücker, Friedrich.
19. Landwehr, Theodor.
20. Langrehr, Wilhelm.
21. Nordmann, Johann.
22. Ratemann, Emil.
23. Rupprecht, Wilhelm.
24. Sagemühl, Karl.
25. Seegemann, Anton.
26. Sommer, Willi.
27. Südhans, Adolf.
28. Sühling, Hermann.
29. Vogt, Ludwig.
30. Wagener, Richard.
31. Warnken, Wilhelm.

### Obersekunda.

1. Bollweg, Bernhard.
2. Bredehorst, Gustav.
3. Carlstens, Carl.
4. Christmann, Arthur.
5. Döhle, Dietrich.
6. Ebel, Adolf.
7. Ewig, Burchard.
8. Gafmann, Arthur.
9. Gehrold, Christian.
10. Grise, Carl.
11. Haagen, Otto.

12. Herrmann, Emil.
13. Hildenbrock, Richard.
14. Kelbe, Otto.
15. Korte, Heinrich.
16. Küppers, Theodor.
17. Lohmann, Heinrich.
18. Menze, Adolf.
19. Meyer, Eduard.
20. Niemann, Hermann.
21. Petzsche, Julius.
22. Rasche, Wilhelm.
23. Rathjen, Hermann.
24. Röse, Wilhelm.
25. Sage, Heinrich.
26. Salander, Nicolai.
27. Schmidt, Hermann.
28. Schuttman, Wilhelm.
29. Stradtman, Johann.
30. Wehrhan, Heinrich.
31. Wittig, Carl.
32. Wärtch, Eberhard.

### Untersekunda.

1. Adam, Guillelmo.
2. Arndt, Otto.
3. Baumgart, Ernst.
4. Begemann, Heinrich.
5. Böning, Hinrich.
6. Borchers, Theodor.
7. Buhre, Georg.
8. Fischer, Karl.
9. Fritsch, Johann.
10. Fürthöster, Friedrich.
11. Garbade, Dietrich.
12. Gieß, Friedrich.
13. Grotewold, Georg.
14. Haase, Gustav.
15. Hartmann, Georg.
16. Höper, Eduard.



17. Horst, Otto.
18. Jaksrud, Waldemar.
19. Kellner, Ernst.
20. Klotz, Friedrich.
21. Köster, Rennig.
22. Leidenberg, Johann.
23. Lürßen, Heinrich.
24. Mähl, Hermann.
25. Mancke, Heinrich.
26. Marschal, Otto.
27. Meyer, Adolf.
28. Meyer, Heinrich.
29. Michaelis, Christian.
30. Münnich, Ernst.
31. Müller, Johann.
32. Brühl, Jürgen.
33. Rosenbusch, Gustav.
34. Schäfer, Heinrich.
35. Schefersing, Otto.
36. Schmalz, Wilhelm.
37. Schminde, Albert.
38. Schmidt, Wilhelm.
39. Schmußer, Johann.
40. Schormann, Wilhelm.
41. Siemers, Heinr.
42. Steinbach, Adolf.
43. Stoll, Georg.

#### Obertertia.

1. Behrens, Friedrich.
2. Bloß, Johann.
3. Blome, Friedrich.
4. Bollmann, Lär.
5. Brandt, Otto.
6. Clasing, Bernhard.
7. Cohn, Victor.
8. Freudenberg, Julius.
9. Gerdes, Hermann.
10. Grote, Erich.
11. Grothger, Hermann.
12. Kolwey, Hermann.
13. Krome, Gustav.
14. Lampe, Oskar.
15. Lange, Karl.
16. Lemke, Friedrich.
17. Liesau, Franz.
18. Meyer, Theodor.
19. Meyer, Wilhelm.
20. Münnich, Max.
21. Müller, Wilhelm.
22. Müller, Wilhelm.
23. Müller, Heinrich.
24. Mundhenke, Adolf.
25. Reddermann, Theodor.

26. Niemann, Edwin.
27. Peters, Emil.
28. Rasche, August.
29. Reul, Heinrich.
30. Schernau, Georg.
31. Thiemann, Hermann.
32. Twietmeyer, Heinrich.
33. Wellguth, Wilhelm.
34. Wagener, Max.
35. Wedemeyer, Johann.
36. Wedermann, Heinrich.
37. Zoglowel, Frau.

#### Untertertia.

1. Armbrecht, Friedrich.
2. Bergmann, Julian.
3. Blome, Karl.
4. Blome, Wilhelm.
5. Blüth, Emil.
6. Brining, Ludwig.
7. Clausen, Max.
8. Garbade, Heinrich.
9. Griefe, Theodor.
10. Hagedorn, Eduard.
11. Hoffmann, Leonhard.
12. Hollstein, Gustav.
13. Hoppenberg, Ernst.
14. Köstermann, Albert.
15. Kriegsmann, Julius.
16. Lunte, Emil.
17. Löfche, Karl.
18. Mannier, George.
19. Meierbierck, Karl.
20. Messerer, Theodor.
21. Meyer, Emil.
22. Münch, Johann.
23. Nullmeyer, Hermann.
24. Pfeiffer, Gustav.
25. Plate, Ludwig.
26. Rodenbeck, Adolf.
27. Romeis, Wilhelm.
28. Scharnhorst, Wilhelm.
29. Schmidt, Wilhelm.
30. Schneider, Rudolf.
31. Schubert, Erwin.
32. Schumann, Carlito.
33. Thiemann, Ferdinand.
34. Tietjen, Christoph.
35. Ulrich, Johann.
36. Wenner, Hans.
37. Wetjen, Friedrich.
38. Wietfeld, Wilhelm.
39. Wolff, Albert.

#### Oberquarta.

1. Bartels, Hermann.
2. Becker, Hermann.
3. Becker, Joseph.
4. Begemann, Adolf.
5. Biskanter, Christian.
6. Brandmüller, Adolf.
7. Drehsel, Heinrich.
8. Eisenträger, Dieblich.
9. Evers, Georg.
10. Franzmeyer, Friedrich.
11. Gardelmann, Adolf.
12. Gieschen, Hermann.
13. Grimberg, Eduard.
14. Haltermann, Georg.
15. Hinrichs, August.
16. Holzgrebe, Richard.
17. Kayser, Heinrich.
18. Knop, Otto.
19. Ladage, Wilhelm.
20. Lahmann, Albert.
21. Lange, Karl.
22. Meyer, Wilhelm.
23. Mähling, Heinrich.
24. Müller, Hugo.
25. Oppermann, Friedrich.
26. Penning, Eberhard.
27. Petersen, Adolf.
28. Ruseh, Johannes.
29. Schmalz, Alex.
30. Siebs, Hans.
31. Schmidt, Friedrich.
32. Schnoor, Friedrich.
33. Stried, Friedrich.
34. Talla, Johannes.
35. Vogel, Otto.
36. Vogt, Adolf.
37. Wittneben, Gustav.

#### Unterquarta.

1. Ahlers, Dieblich.
2. Bambach, Wilhelm.
3. Bischoff, Otto.
4. Drintmann, Heinrich.
5. Buhre, Fritz.
6. Burghardt, Heinrich.
7. Dreyer, Georg.
8. Egg, Friedrich.
9. Göbber, Karl.
10. Hartmann, Hans.
11. Hartwig, Theodor.
12. Heise, Wilhelm.
13. Held, Ludwig.

14. Hildebrand, Friedrich.
15. Hildenbrock, Johann.
16. Kriete, Dieblich.
17. Kück, Karl.
18. Küder, Heinrich.
19. Lemke, Gottfried.
20. Lohrengel, Walter.
21. Loose, Hugo.
22. Lübbren, Heinrich.
23. Mancke, August.
24. Meyer, Christian.
25. Munter, Heinrich.
26. Neumark, Karl.
27. Peters, Engelbert.
28. Rapp, Fritz.
29. Risch, Alfred.
30. Reimler, Christian.
31. Robbert, Wilhelm.
32. Schmußer, Franz.
33. Snuet, Eduard.
34. Sosna, Adolf.
35. Streicher, Friedrich.
36. Surmann, Heinrich.
37. Tebelmann, Johann.
38. Tirre, Wilhelm.
39. Vette, Ferdinand.
40. Wendt, Heinrich.
41. Wessel, Friedrich.
42. Wille, Christian.
43. Wöhlers, Rudolf.
44. Wolbe, Emil.

#### Oberquinta.

1. Begemann, Georg.
2. Benede, Dieblich.
3. Bergthäger, Heinrich.
4. Brauer, Friedrich.
5. Braun, Paul.
6. Brennecke, Wilhelm.
7. Fide, Hans.
8. Frank, Adolf.
9. Fuchs, Daniel.
10. Gerdes, Bernhard.
11. Goldstein, Albert.
12. Göfche, Hermann.
13. Griesmeyer, Lorenz.
14. Havelost, Victor.
15. Herrmann, Karl.
16. Henneke, Heinrich.
17. Hüß, Wilhelm.
18. Jatho, Heinrich.
19. Kaufmann, Adolf.
20. Kämmler, Bernhard.
21. Kämmler, Wilhelm.

22. Logemann, Wilhelm.
23. Meyer, Hermann.
24. Meyer, Wilhelm.
25. Marschal, Fritz.
26. Müller, Gustav.
27. Müller, Karl.
28. Niemann, Oskar.
29. Petsche, August.
30. Poppe, Friedrich.
31. Reintsema, Hermann.
32. Rengstorff, Wilhelm.
33. Samuel, Ferdinand.
34. Schaper, August.
35. Schmidt, Karl.
36. Schormann, Dieblich.
37. Seelheim, Ernst.
38. Siedenburg, Louis.
39. Stried, Georg.
40. Stubbe, Heinrich.
41. Thein, Otto.
42. Ulrichs, Karl.
43. Vette, Karl.
44. Vogel, Willy.
45. Watermeyer, Hermann.
46. Weidemeyer, Louis.
47. Wulff, August.
48. Würth, Adolf.

#### Unterquinta.

1. Ahlemann, Eugen.
2. Burghardt, Albert.
3. Burose, Friedrich.
4. Frahm, Karl.
5. Franke, Konrad.
6. Gerede, Adolf.
7. Grimmenstein, Hans.
8. Grisch, Johannes.
9. Haarstick, Wilhelm.
10. Hagen, Dieblich.
11. Haltermann, Wilhelm.
12. Hein, Albert.
13. Krome, Karl.
14. Krudup, Hans.
15. Kück, Rudolf.
16. Langrehr, August.
17. Lehnhoff, Karl.
18. Lühr, Wilhelm.
19. Lüdens, Christian.
20. Lürßen, Emil.
21. Mehlitz, Oskar.
22. Meisel, Johannes.
23. Meyer, Hans.
24. Müller, Rudolf.
25. Ott, Hermann.

26. Philippson, Moriz.
27. Raßlaff, Friedrich.
28. Redeker, Richard.
29. Reuter, Eduard.
30. Reuter, Karl.
31. Rose, Wilhelm.
32. Rödelamp, Johann.
33. Runge, Heinrich.
34. Ruskeberg, August.
35. Schimmler, Heinrich.
36. Schuster, Louis.
37. Siedenburg, Heinrich.
38. Sorger, Kurt.
39. Währmann, Henry.
40. Warrnholtz, Gerhard.
41. Weiland, Hermann.
42. Wetjen, Johann.
43. Würth, Ludwig.

#### Oberferta.

1. Bartels, Wilhelm.
2. Begemann, Friedrich.
3. Vette, Hermann.
4. Bradt, Louis.
5. Braudmüller, Heinrich.
6. Büßing, Carl.
7. Carstens, Wilhelm.
8. Degener, Heinrich.
9. Dormann, Caspar.
10. Feldmann, Johann.
11. Grimmenstein, Richard.
12. Hasselmann, Raoul.
13. Heinten, Theodor.
14. Jatho, Karl.
15. Kastendiek, Heinrich.
16. Kuhlmann, Rudolf.
17. Lahmeyer, Johann.
18. Löfche, Hermann.
19. Lohse, Johann.
20. Luchting, Georg.
21. Meyer, Friedrich.
22. Meyer, Heinrich.
23. Möller, Friedrich.
24. Robmann, Heinrich.
25. Niemann, Wilhelm.
26. Oppermann, August.
27. Poos, Hermann.
28. Poppe, Wilhelm.
29. Rensch, Eberhard.
30. Roselieb, Hermann.
31. Samuel, Wilhelm.
32. Schmalz, Max.
33. Schröder, Johann.
34. Schüller, Hans.



35. Seelheim, Karl.
36. Siemer, Christian.
37. Solte, Hermann.
38. Stafe, Eduard.
39. Tuinman, Karl.
40. Twietmeyer, Otto.
41. Ulrichs, Carl.
42. Weinhold, Otto.
43. Wenglein, Theodor.
44. Wolters, Heinrich.
45. Wulfhoop, Heinrich.

#### Interferia.

1. Ahrens, Heinrich.
2. Athenstaedt, Otto.
3. Bätjer, Theodor.
4. Frank, Heinrich.

5. Garbade, Theodor.
6. Giesecke, Wilhelm.
7. Graue, Dietrich.
8. Haase, Friedrich.
9. Haefeler, Wilhelm.
10. Hagedorn, Wilhelm.
11. Hartmann, Ernst.
12. Hilbebrand, Wilhelm.
13. Jäger, Franz.
14. Jäger, Rudolf.
15. Knüpling, Wilhelm.
16. Kriete, Johannes.
17. Lampe, August.
18. Laube, August.
19. Lohse, Wilhelm.
20. Müller, Hermann.
21. Müller, Friedrich.
22. Nabe, Karl.

23. Reiche, Hans.
24. Richter, Friedrich.
25. Rodewald, Karl.
26. Schaller, Georg.
27. Schöndorf, Friedrich.
28. Schneider, Friedrich.
29. Schröder, Hans.
30. Solte, Johann.
31. Stein, Adolf.
32. Stoll, Hans.
33. Stradtman, Friedrich.
34. Stried, Johannes.
35. Stubbe, Georg.
36. Surmann, Karl.
37. Surmann, Ludwig.
38. Wille, Adolf.
39. Wrede, Fritz.
40. Boglowel, Adolf.